Universidad Nacional de Entre Ríos
Facultad de Ciencias de la Educación
Licenciatura en Comunicación Social

TESIS

Configuraciones del gaucho en el género historieta
Un análisis periodístico en la Argentina en el período 1945-1955

Romeo Farías

Directora: Claudia Rosa
Co-Director: Enrique Raffín

Paraná, junio de 2010

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN…….…….…… 4

CAPÍTULO PRIMERO: El Género Gauchesco……... 7
Uso de la voz…….....… 8
El gaucho……... 9
Uso de la voz, uso del cuerpo…….. 11
Ley y guerra……. 12
Primer texto……..14
Nuevos sentidos de la palabra gaucho ……...16
Los tonos……...17
a) Desafío……...18
b) Lamento…….....18
La voz escrita……...…… 19
Una forma oral del periodismo…….. 22

CAPÍTULO SEGUNDO: El Criollismo……...… 23
La argentina moderna…… 26
a) Campañas de alfabetización pública…….……... 26
b) Programa inmigratorio……. 29
c) Desplazamiento desde las zonas rurales hacia las grandes ciudades……... 30
d) Expansión de la prensa periódica…… 31
Criollismo literario…….… 33
a) Innovación de la formas narrativas…….. 35
b) Nivel de la lengua…….… 36
c) Escritor/cronista……37
d) Nueva fisonomía del gaucho……. 38
e) Cambio de escenario……. 41
Aceptaciones y rechazos……. 42
Representaciones del criollismo……. 45

CAPÍTULO TERCERO: La Historieta……... 50
Emergencia del género historieta……..... 51
El lenguaje de la historieta……..…... 60
a) El dibujo……... 65
b) Viñeta: montaje y perspectiva……..... 67
c) El estilo……. 68
d) El texto…….. 68
e) El formato……. 69
El caso argentino……..... 70
Década del '20…….. 73
Década del '30…….. 75
Décadas del '40 y '50……... 78

CAPÍTULO CUARTO: La Historieta Gaucha…….. 85
Contexto……. 87
Primeras historietas gauchas……..…. 87
Cirilo "el audaz"……..…. 88
1945-1955: la década peronista…….……..... 96
El humor inicia la serie……..…... 99
a) Abrojo, un hombre duro…….. 99
b) Ño Toribio……. 102
Los gauchos de Gutiérrez……... 105
a) Juan Cuello……... 109
b) Hormiga Negra……. 111
c) Santos Vega……... 114
Walter Ciocca y los gauchos propios……. 119

CONCLUISIÓN……. 121

ANEXO Nº1: Localización y armado del corpus……. 124
ANEXO Nº2: *DVD corpus de historieta gaucha*…..…….. 128

BIBLIOGRAFÍA…… 129

INTRODUCCIÓN

Desde que Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados* hiciera un análisis exhaustivo de las especificidades de la *historieta* han sido numerosos los ensayos e investigaciones que tomaron al género como objeto de estudio. Las conclusiones de estos trabajos según fueron sus abordajes desde la sociología, los estudios culturales, la psicología, la semiótica u otras ciencias, ayudaron a comprender la complejidad de este fenómeno comunicacional. Sus estudios impulsaron las investigaciones desde cuatro perspectivas: *a)* los que se propusieron indagar las especificidades del lenguaje de la historieta buscando interpretar una semiótica propia; *b)* los que centraron su análisis en los estudios culturales deseando comprender el vínculo que une a la historieta con la cultura de masas (mientras observaban al género como un dispositivo estructurado para transmitir la ideología dominante); *c)* los que procuraron historiar el género trazando una línea cronológica desde su emergencia; y *d)* aquellos menos pretenciosos que se propusieron examinar los elementos que definen la tipología de un personaje o una obra en particular.

En conjunto estos trabajos produjeron valiosas herramientas de análisis que permitieron abordar con éxito el examen del *género historieta*. No obstante, los resultados siguieron desarticulados. Las investigaciones lograron ahondar en cada una

de las perspectivas pero raras veces pudieron ensanchar sus conclusiones enlazando los cuatro enfoques en un mismo plano. Circunstancia que consagró un importante número de análisis pero muy pocas síntesis que permitieran comprender cómo intervienen en la definición de un *personaje*, una *obra* o una *serie*, las condiciones de producción, circulación y consumo del género. Esto sería poner en relación sobre un mismo objeto de estudio: las técnicas de ilustración, los procedimientos de escritura, el vínculo con otros géneros narrativos, la articulación con los medios gráficos de comunicación y su correlación con las competencias de lecturas.

El presente trabajo no se propone polemizar con ninguna de esas perspectivas sino servirse de ellas para desarrollar un exhaustivo análisis de la *historieta gaucha* y de los modos de configuración del gaucho en el período 1945-1955. Con este fin se estructuran cuatro capítulos que tienen por objetivo el estudio de un corpus de *historieta gaucha* compuesto por tiras publicadas en las páginas de periódicos argentinos con tiradas de alcance nacional.

El desarrollo de los dos primeros capítulos centrará su estudio en las especificidades de dos géneros literarios que definieron la figura del gaucho: el *género gauchesco* y *criollismo literario*. El análisis específico de cada género permitirá dar cuentas del modo de apropiación, uso y configuración de la imagen del gaucho, como así también de su articulación con los procesos sociales, políticos y culturales de su tiempo. Se comprenderá que las condiciones de producción de los textos, su circulación en el espacio de medios, las posiciones del escritor y el desarrollo de las competencias de lecturas, operaron directamente sobre las configuraciones del gaucho.

El capitulo tercero centrará su análisis en las particularidades del *género historieta*: la emergencia en las páginas de la prensa norteamericana, la relación con las distintas generaciones de lectores, el vínculo con otros géneros narrativos, el desarrollo de un lenguaje específico, y la definición de sus elementos y estructuras narrativas. Posteriormente, se ocupará del *caso argentino* trazando una línea cronológica que permitirá entender su evolución desde su emergencia en las páginas de las revistas hasta convertirse en el género narrativo más prolífico y requerido por los lectores argentinos.

El desarrollo teórico/argumental realizado en los tres primeros capítulos habilitará el estudio específico de la *historieta gaucha*. Su análisis exigirá recurrir a los géneros literarios para restaurar las configuraciones del gaucho que precedieron a las tiras de historieta y fueron el sustento de éstas. Daniele Barbieri sostiene que es posible "encontrar en el comics los ecos del estilo de muchos géneros literarios; formas que por

el uso que han hecho de ellas ciertos géneros remiten a aquellos géneros. Modos de combinar las palabras y las frases que, independientemente de lo que nos dicen, reconocemos como pertenecientes al género *rosa*, a la *detective story*, a la *ciencia ficción* y demás. Como todo lenguaje en evolución rápida, el cómic se adueña de estos modos y los aprovecha con poder evocativo"[1]. Trabajar los elementos teóricos del *género gauchesco* y el *criollismo literario* articulados con las especificidades del lenguaje de la historieta, permitirá indagar en las técnicas y estrategias desarrolladas por la *historieta gaucha* al momento de definir una particular configuración del gaucho.

[1] Barbieri, Daniele. *Los Lenguajes del Cómic*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998. p. 206.

CAPÍTULO PRIMERO

El Género Gauchesco

Como quedara expresado en la *Introducción*, para ahondar en el análisis de la *historieta gaucha* es preciso remitirnos a la primera ficción del gaucho que se impuso naturalmente desde el *género gauchesco*. Esto significa lograr esclarecer cuáles fueron las condiciones de producción y circulación del género, que permitieron forjar una particular representación del gaucho, instalada en el imaginario social como su condición primigenia[2]. Para ello es necesario reconstruir el contexto en el que estos textos irrumpieron en la escena política del territorio del Río de la Plata a principios del siglo XIX y analizar la manera en que se relacionaron con una práctica de escritura que produjo obras, que por a su lenguaje y estructura formal, fueron aptas para circular (desde las incipientes estructuras de la prensa) en el seno de una sociedad básicamente analfabeta, sostenida por una fuerte tradición oral.

Al mismo tiempo, el análisis permitirá comprender el funcionamiento de este corpus, como la emergencia de una práctica discursiva[3] construida y dirigida por una

[2] Al referirnos a condiciones de producción, circulación y recepción del género, estamos evocando la teoría del *sistema productivo de sentido* planteada por Eliseo Verón. Entendiendo que: "una gramática de producción o de reconocimiento tiene la forma de un conjunto complejo de reglas que describen operaciones. Una gramática es siempre el modelo de un proceso de producción discursiva. Llamamos circulación al proceso de desfase entre ambas. Las condiciones de la circulación son extremadamente variables según el tipo de soporte material-técnológico del discurso y también según la dimensión temporal que se toma en consideración" (Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999. pp. 41-42).

[3] Siguiendo a Michel Foucault, entendemos al discurso como "(…) conjunto de enunciados que dependen de un mismo sistema de formación" (Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1997. p. 181). El discurso no puede definirse fuera de las relaciones que lo constituyen, y esto ocurre según Foucault, porque en definitiva, este discurso es una práctica, lo cual significa "(…) que no refiere a la actividad de un sujeto, sino a la existencia objetiva y material de ciertas reglas a las que

clase social, con el fin de justificar su condición de privilegio en un proceso de reestructuración que imponía un nuevo sistema económico y exigía el reordenamiento de las fuerzas de trabajo. Momento histórico en el que se determinaron importantes movimientos de exclusión de aquellos sectores que no se adaptaron a los requerimientos de la naciente organización productiva y de incorporación de nuevos actores sociales nacidos en el incipiente modelo. Entonces, los textos de la gauchesca se impusieron como una voz que habilitaba y autorizaba el uso del cuerpo del gaucho para ser puestos al servicio de los intereses de la clase dominante.

Uso de la voz

Para comenzar a desarrollar el análisis del *género gauchesco* vale como presentación la afirmación de Jorge Luis Borges: "la poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra. No se trata, como su nombre puede sugerir, de una poesía hecha por gauchos; personas educadas, señores de Buenos Aires o Montevideo, la compusieron. A pesar de este origen culto, la poesía gauchesca es (…) genuinamente popular…"[4]. Este reconocimiento que hace Borges nos indica el principal carácter del género: el uso de la voz del gaucho. Quienes escribieron los textos que conforman la literatura gauchesca no fueron gauchos provenientes de la campaña sino hombres que manejaron la técnica de la escritura y pertenecieron a los sectores profesionales de aquella época.

Si bien los versos del *Martín Fierro* o los *Cielitos de la Patria* se presentan como la enunciación de un gaucho que acompañado de su guitarra se dispone a cantar los pormenores de su historia y los acontecimientos de las guerras, de ninguna manera debe tomarse a esta persona como autora de las versos; principalmente si se tiene en cuenta que las clases populares eran en su amplia mayoría analfabetas. El uso letrado de la voz del gaucho lo hicieron hombres pertenecientes a una clase alta o acomodada, que residieron en pueblos y ciudades en estrecha relación con las actividades y costumbres de los habitantes de la campaña. Esta cercanía les permitió familiarizarse con el lenguaje oral de los gauchos y hacer un uso letrado de su voz para componer un cuerpo

ese sujeto debe ceñirse desde el momento en que interviene en el discurso. La categoría de *práctica discursiva*, consiste entonces en no establecer ningún discurso fuera del sistema de relaciones materiales que lo estructuran y constituyen" (Foucault, Michel. op. cit. pp. 78-79).

[4] Borges, Jorge Luis. *El Martín Fierro.* Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 2005. p. 13.

de texto que, independientemente de ser pensados como textos literarios, tuvieron en el momento de su producción una marcada función política. Borges dirá que dos fueron los hechos necesarios para la formación de la poesía gauchesca: "uno, el estilo vital de los gauchos; otro, la existencia de hombres de la ciudad que se compenetraron con él y cuyo lenguaje habitual no era demasiado distinto"[5].

Josefina Ludmer cuando analiza los textos de la *gauchesca* parte de la categoría de *uso* para pensar y definir al género como el uso letrado que hace la clase culta de la voz de la cultura popular. "Se trata del uso de la voz, de una voz (y con ella de una acumulación de sentidos: un mundo) que no es la del que escribe. La categoría de uso deriva sobre todo de la condición instrumental, de servicio, de los gauchos: es la categoría misma del sentido para los que no tienen algo que tiene el que escribe y usa sus sentidos"[6]. Ahora bien, ¿en qué se fundamenta el interés por el uso de la voz del gaucho? ¿respondía ello a un proyecto literario? ¿qué intensiones justificaban el valerse de la voz del gaucho y desechar otros usos posibles, por ejemplo, la vos del negro o el indio? Para empezar a responder estos cuestionamientos es necesario comprender cuál era el lugar social que ocupaba el gaucho a principios del siglo XIX en los territorios del Virreinato del Río de la Plata, y fundamentalmente poder dimensionar su imprescindible papel para la economía de la época.

El gaucho

Al momento de referirse a la figura del gaucho el escritor Angel Rama sostiene que "se trata, evidentemente de 'marginados' de la sociedad, que circulaban sobre las fronteras de la civilización. Según algunos datos, podrían haber sido bilingües, utilizando el español y alguna lengua indígena o el portugués, no sólo por su doble origen racial (padre español, madre indígena) sino sobre todo por su doble comercio con ambos grupos étnicos"[7]. Esta observación suministra algunos caracteres de su personalidad e implícitamente contiene la tesis que define al gaucho como un hombre

[5] Borges, Jorge Luis. op. cit. pp. 14-15.
[6] Ludmer, Josefina. *El Género Gauchesco. Un tratado sobre la patria.* Libros Perfil, Buenos Aires, 2000. pp. 17-18.
[7] Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses.* Centro Editor de América Latína, Buenos Aires, 1994. Volumen II. p. 190.

libre que cumplía una función determinante en la economía del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

El gaucho no solamente tenía como actividad la cría de ganado sino que a la vez ejercía un rol fundamental en el traslado e intercambio de las mercancías. Si nos ubicamos en el contexto histórico en el que la mayoría de los territorios de nuestro país estaban ocupados por el *indio*, y donde las zonas desiertas eran un lugar de enfrentamientos y peligros constantes por el riesgo de perecer en el ataque de animales salvajes o por los accidentes de una escabrosa geografía, podremos inferir que el comercio entre las distintas regiones se encontraba con la gran dificultad del traslado de las mercaderías. Era necesario contar para ello con personas que conocieran los territorios y que estuvieran preparadas para sortear los peligros de una actividad plagada de dificultades. Quienes reunían esas condiciones eran los gauchos y esto les permitía integrarse en la economía de la época como el eslabón más determinante en el intercambio de las mercancías dado que su actividad de transportista era la que aseguraba la libre circulación por las bastas regiones del país. Esta ocupación le daba una gran libertad e independencia económica que lo licenciaba a tomar los trabajos que se acomodaban a sus intereses y modos de vida.

Como modalidad prevalecía que el gaucho se acercara a una estancia a ofrecer su trabajo sabiendo que allí se necesitaba mano de obra. De este modo tomaba los encargos que se le ofrecían (trasportar ganado, domar caballos, custodiar caravanas, marcar animales, etc.) y una vez terminados sus servicios cobraba lo pactado y partía hacia otro lugar en busca de nuevos labores. El tiempo de permanencia en una estancia siempre quedaba sujeto al tipo de faena que tuviera a su cargo. No obstante, en algún momento de su vida atenuaba su constante peregrinar y optaba por aquerenciarse definitivamente en un lugar con la intención de criar sus propios animales y constituir una familia.

La vida del gaucho podría definirse como un devenir entre el conchabo y el nomadismo, es decir: nomadismo, en el sentido del desplazamiento desde un lugar a otro transportando ganado y mercaderías, o bien buscando nuevos encargos; y conchabo, en el momento que optaba por establecerse un período de tiempo en zonas de una estancia, tomando ocupaciones por temporadas o bien prefiriendo el establecimiento definitivo para ligarse a una mujer y criar a sus hijos. Este singular modo de vida ha sido figurado con puntilloso detalle por numerosas páginas de la literatura argentina que se han interesado por la cultura del gaucho. Encontramos un

admirable retrato en la pluma de Ricardo Güiraldes y su *Don Segundo Sobras*[8]. En esta hermosa obra Güiraldes narra con maravillosa prosa la historia de un joven que es apadrinado por un gaucho de quien aprende el oficio de tropero.

Uso de la voz, uso del cuerpo

Ahora bien, afirmábamos que hay un uso de la voz del gaucho por una clase culta-letrada y nos interrogábamos qué sentido tiene ese uso y si debíamos considerar uno distinto al estrictamente literario. En este marco podemos sostener desde la lectura del trabajo de Josefina Ludmer que el uso de la voz del gaucho puede traducirse como una estrategia político-literaria que opera con la intención de habilitar un nuevo uso del cuerpo. Como quedara expresado al principio, toda práctica social debe estar previamente sostenida y justificada por una práctica discursiva. Es entonces, cuando irrumpe el corpus de textos que constituye el *género gauchesco* como la operación de una clase dirigente que pretende disponer del uso del cuerpo del gaucho y lo hace primero apoderándose de la palabra para que sea la propia voz del gaucho la que apruebe su explotación. Al mismo tiempo que se practica el uso de la voz se inicia una disputa entre dos sectores de la clase dirigente para intentar establecer qué tipo de uso se le debe dar a ese cuerpo. Las partes, motivadas por intereses económicos opuestos, sustentarán la contienda por intentar fijar un uso específico: lucha que deberá dirimirse entre un uso del gaucho como soldado en el ejército o bien el uso económico al que referíamos en los párrafos precedentes en que explicábamos las actividades ganaderas y de transportista que definieron al gaucho durante el siglo XVIII. En este sentido es que hay en la gauchesca un uso de la voz que pretende imponer el uso de su cuerpo como soldado del ejército, enfrentándose a quienes intentan sostener ese cuerpo en sus antiguas tareas comerciales. Asimismo, en el seno de los sectores que avalan el uso militar del cuerpo se entablará una poderosa contienda entre las distintas facciones políticas por retener ese cuerpo y lograr sumarlo a la defensa de sus intereses.

Este tipo de disputas estará siempre presente en la gauchesca dado que es el contexto de *Guerra* el que da fundamento y moviliza al género. Desde su emergencia hay en los textos la referencia a beligerancias político-militares y en ellos se pueden leer

[8] Véase: Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombras*. Longseller, Buenos Aires, 2004.

los avatares de numerosos enfrentamientos que se dirimieron en los territorios del Río de la Plata por más de un siglo. El texto que se reconoce como el fundador de este género nos refiere a las luchas en tiempos del imperio entre españoles y portugueses; luego se sumarán las crónicas de las guerras por la independencia que alinearon a los ejércitos patriotas contra el extranjero (versos en los que se comienza a definir *La Patria* y el *Hombre Argentino)*; y por último, expulsado el invasor de nuestras tierras, se resolverán en sus estrofas las disputas entre distintas facciones internas que buscaron alistar a los gauchos a sus filas para servir a la defensa de los intereses de su sector[9].

En el *género gauchesco* dos son las categorías fundamentales para pensar el uso del cuerpo del gaucho: la *Ley* y la *Guerra*. Ambas categorías son el fundamento y el límite en el que se organiza y desarrolla la producción de los textos.

Ley y guerra

El 29 de mayo de 1810, en la ciudad de Buenos Aires, la Primera Junta conformada por su presidente Cornelio Saavedra; los vocales, Juan José Castelli, Manuel Belgrano, Miguel de Azcuenaga, Manuel Alberti, Domingo Matheu, Juan Larrea; y los secretarios Juan José Passo y Mariano Moreno; establece en el cuerpo de un decreto las medidas que deberán tomarse con el objeto de alcanzar "*la mejora y fomento de la fuerza militar*" en procura de conformar los ejércitos necesarios para llevar adelante con éxito la causa emancipadora. Entre los nueve artículos que componen esta disposición se destaca el tercero:

III) Queda publicada desde este día una rigurosa leva, en que serán comprendidos todos los vagos, y hombres sin ocupación conocida desde la edad de 18 hasta la de 40 años"[10].

Esta orden establece una rigurosa ley de leva que habilita el reclutamiento por parte del ejército de todos aquellos hombres que no puedan acreditar una ocupación. De esta forma se establece la primera definición de ilegalidad popular que juzga como VAGOS a aquellos a los que no se les puede reconocer una actividad precisa. Entonces

[9] Para la lectura de los textos del *Género Gauchesco* se sugiere, entre otros: Becco, Horacio Jorge. *Cielitos de la patria*. Plus Ultra, Buenos Aires, 1986.
[10] Senado de la Nación. *Biblioteca de mayo*. Colección de obras y documentos para la Historia Argentina. Buenos Aires, 1962. Tomo XIV. pp. 12367-12370.

será considerado *vagos* (y por lo tanto ilegales) aquellos hombres que peregrinen por los territorios de la campaña tomando trabajos ocasionales. Relación que puede resumirse en la ecuación *vago = gaucho*.

Esta definición de la ilegalidad popular constituye uno de los límites del género, dado que define "por una parte la llamada 'delincuencia campesina' (el gaucho 'vago', no propietario y sin trabajo ni domicilio fijos, la conocida ecuación desposeídos = delincuentes) y por la otra, correlativamente, la existencia de un doble sistema de justicia que diferencia ciudad y campo: la ley de vagos y su corolario, la de levas, rige sobre todo en la campaña. Esta dualidad se liga, a su vez, con la existencia de una ley central, escrita, que enfrenta en el campo al código consuetudinario, oral y tradicional: el ordenamiento jurídico de reglas y prescripciones que funda la comunidad campesina. La 'delincuencia' del gaucho no es sino el efecto de diferencia entre los dos ordenamientos jurídicos y entre las aplicaciones diferenciales de uno de ellos, y responde a la necesidad de uso: de mano de obra para los hacendados y de soldados para el ejército"[11]. Conflicto que está muy bien representado por los versos del *Martín Fierro*.

De ello se desprende que el otro límite del género sean las *guerras* por la independencia, dado que la formación de los ejércitos requería del uso militar del gaucho y ello exigía su correspondiente desmarginalización. De esta forma el uso del cuerpo del gaucho por parte del ejército se establecía como el tránsito de la delincuencia campesina hacia la ley civilizada. En términos de Domingo Faustino Sarmiento sería el pasaje de la barbarie natural del gaucho a su civilización definitiva. De ahí que se postule que hay "un paralelismo entre el uso del cuerpo del gaucho por el ejército y el uso de su voz por la cultura letrada, que define al género. Por ese uso del cuerpo, que separa a los gauchos de un campo para llevarlos a otro, al de batalla, surge la voz: el primer locutor ficticio de la literatura gauchesca es el gaucho en tanto cantor y patriota. La voz, el registro, aparece escrita, hipercodificada y sujeta a una serie de convenciones formales, métricas y rítmicas; pasa ella también por una institución disciplinada, la poesía escrita, como el gaucho por el ejército, y se transforma en signo literario. Las dos instituciones, ejército y poesía, se abrazan y complementan. El gaucho puede "cantar" o "hablar" para todos, en verso, porque lucha en los ejércitos de la patria: su derecho a la voz se asienta en las armas. Porque tiene armas debe tener voz o porque tiene armas

[11] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 21.

toma la voz. Surge entonces lo que de entrada define al *género gauchesco*: la lengua como arma. Voz ley y voz arma se enlazan en las cadenas del género"[12].

Primer texto

En los registros que se han conservado y estudiado hasta la fecha, se precisa como el primer texto del *género gauchesco* –o por lo menos el más antiguo que se conoce– el escrito por el Padre Juan Baltasar Maciel en el año 1777 en tierras en donde hoy se emplaza la ciudad de Paraná. Estos versos conocidos con el nombre de *Canta un Guaso en Estilo Campestre los Triunfos del Excmo Señor Don Pedro de Cevallos* narran la campaña que el primer Virrey, Gobernador y Capitán General del Río de la Plata Don Pedro de Cevallos Cortés y Calderón, realizó contra los portugueses instalados en la Banda Oriental entre octubre de 1776 y octubre de 1777.

Aquí me pongo á cantar
Abajo de aquestas talas
Del maior guaina del mundo
Los triunfos y las gasañas,
Del señor de Cabezón
Que por fuerza es camarada
De los guapos Cabezones
Que nada tienen de mandrias
Hé de puja, el caballero,
Y bien vaia toda su alma
Que a los Portugueses jaques
A surrado la badana.
Como á obejas los ha arriado
Y repartido en las pampas
Donde con guampas y lazos
Sean de nuestra lechigada.
De balde eran mis germanos
Sus cacareos y bravatas,
Si al columbrear á Cevallos

[12] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 23.

No lo hubo así el come Bacas.
O más aina: como gentes,
Vuestro Don Pina Bandeira
Salteador de la otra Banda,
Que allá por sus andurriales
Y siempre de disparada,
Huyendo como abestruz
Aún se deja atrás la gamma…
Ya de Santa Catalina
Las batatas y baranjas
No le darán en el pico
Aunque más griten chicharras,
Su colonia raz con raz,
Disque que queda con la plaza,
Y en ella i cuando la otra
Harán de azulejos casa?
Perdone Señor Cevallos
Vi vena silvestre y guaza,
Que las germanas de Apolo
No habitan en las campañas[13].

Es importante reparar en este texto no solamente por ser reconocido como el punto de emergencia de la poesía gauchesca sino fundamentalmente porque en él se manifiestan claramente los elementos que destacamos como propios del género: hay un uso militar del cuerpo del gaucho y un uso de la voz por parte de un individuo que pertenece a la cultura letrada. En este caso el que usa la voz es un sujeto que sirve para la realeza y que maneja con precisión el registro de la lengua popular. La estructura del texto despliega madurez estilística, una métrica y un ritmo preciso, y logra establecer una efectiva y compleja combinación del lenguaje del gaucho con la lengua culta. Como afirma Angel Rama "la lengua de la poesía gauchesca no es meramente el habla gaucha, sino la apropiación de ella por parte de escritores urbanizados, quienes la someten a una elaboración (idiolecto) que forzosamente la marca con la dominante lingüística (española) que corresponde a su habla ciudadana"[14].

[13] Rivera, Jorge. La primitiva literatura gauchesca. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968. p. 63.
[14] Rama, Ángel. op. cit. p. 191.

Asimismo detectamos la operación que se ejecuta en el texto: escribe un sujeto culto –en representación de los intereses del virrey español– tomando la voz de un gaucho que canta las hazañas de los enfrentamientos en que participa, mientras defiende intereses que no le son propios y que responden a poderes monárquicos en disputa por los territorios del Río de la Plata. Maniobra político-literaria que edifica un sujeto perteneciente a una clase baja que acepta como causa propia la defensa de los intereses de la clase dominante. Y esta operación se funda en la apropiación de la voz del gaucho para que sean sus propios enunciados los que aprueben el uso de su cuerpo en las filas de los ejércitos imperiales.

Nuevos sentidos de la palabra gaucho

En los primeros años del siglo XIX comienza a tomar fuerza en nuestro país la idea de independizarse del *poder real* a través de una gesta emancipadora. Es en aquel contexto histórico que surge la necesidad de engrosar las líneas de los ejércitos patriotas incorporando a los gauchos a sus filas. Se inicia entonces un creciente proceso de militarización de los sectores rurales que conduce al surgimiento y consolidación de un nuevo signo social, el *Gaucho Patriota*. A partir de esta nueva función se agregan otros sentidos a la palabra gaucho, como el de *patriota* o *valiente*, que se ligan a las acepciones anteriores sin lograr anularlas completamente, y por lo tanto entran en conflicto disputándose su definición. En este punto Josefina Ludmer sostiene que "el uso de la voz 'gaucho' en la voz del gaucho implica un modo determinado de construcción de esa voz. El género explora el sentido de la palabra 'gaucho' sometiéndola a reglas precisas: marcos, límites, interlocuciones, tonos, distorsiones y silencios. El sentido de esa voz es su construcción y a la vez su interpretación. El género, como el ejército, como la ley, sirve ahora para definir la palabra o la voz gaucho; el género puede sustituir a la ley (que define al gaucho como "delincuente"), y al ejército (que lo define como "patriota"), porque define las condiciones de uno y otro, y sus sentidos, en la construcción de su voz. Define los usos posibles de la palabra y con ella los de los cuerpos; dice qué es un gaucho, cómo se lo puede dividir en legal e ilegal, "bueno" y "malo", para qué sirve, qué lugares ocupa, y esto en la voz misma del gaucho. Hay otra vez una circularidad de los usos de los cuerpos y de los sentidos de las voces. Si los gauchos sirven, la voz tiene un sentido y un uso posible en la literatura; si

no son usables (…), la voz "gaucho" tiene un sentido negativo. (…) El género explora el sentido de la voz "gaucho" en y por el uso de la palabra del gaucho, y ese uso es a la vez el uso del gaucho, el otro de los sentidos o definiciones del género. El género es un tratado sobre los usos diferenciales de las voces y palabras que definen los sentidos de los usos de los cuerpos"[15].

Los tonos

En el análisis precedente sosteníamos como fundamento del *género gauchesco* las guerras por la independencia y posteriormente los enfrentamientos entre las distintas facciones políticas por el dominio económico y el control del Estado. Los conflictos bélicos naturalmente se resuelven con el enfrentamiento entre dos ejércitos y para su conformación los sectores en disputa recurrieron a la figura del gaucho para hacerlo su aliado en la lucha contra el enemigo. Entonces, la práctica discursiva que habilitó y justificó el uso militar del cuerpo del gaucho se fundó en los textos de la gauchesca. Pero una vez instituida la posibilidad del nuevo uso, se produce en el género una lucha por determinar cuál es el lugar que debe ocupar el gaucho en el nuevo orden social y cuáles serán sus funciones. Es decir, se intenta definir cómo y quiénes harán uso de su cuerpo, cuales serán las leyes a las que estará subordinado y quiénes lo educarán para las nuevas funciones[16].

Más allá de la matriz de la disputa, lo que importa en el género es cómo se establecen las alianzas. Esto es así, porque lo que se está enunciado en la voz del gaucho no es otra cosa que una alianza política; es la adhesión voluntaria a una causa (que define amigos y aliados) en detrimento de otra (que marca quiénes son los enemigos). Por eso los escritores del género usaron las posiciones y los tonos de la voz del gaucho para poder definir esta alianza. Se suscribe que el lugar de la enunciación, y cómo ésta es modulada y articulada en un *desafío* o un *lamento*, permite fijar la situación del gaucho en el espacio de las asociaciones político-militares y definir su pertenencia a una u otra parte. Se instituyen los tonos (*desafío* y el *lamento*) como los enunciados que

[15] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 33.
[16] Concluidas las guerras surge una alianza didáctica: hay que aleccionar al gaucho para el trabajo. Dado que ya no es necesario su cuerpo para engrosar las filas del ejército se lo debe educar para el trabajo. Hay que disciplinarlo para otro espacio: se desplaza su uso desde el campo de batalla al campo del trabajo. Entonces la disputa será resolver quién será el que lo eduque y para qué.

expresan una asociación política, marcan las alianzas, señalan los enemigos y permiten reconstruir el orden del mundo (con sus valores y justicias) al que se liga el gaucho.

En el momento en que en los textos disparan un *desafío* o un *lamento* podemos reconstruir el lugar de la alianza desde el cual se postulan. El *desafío* y el *lamento* están militarizados y politizados. En ellos se leen las luchas por dar forma al proceso político, económico y social que vive el país en la conformación del *Estado Moderno*. Una lucha de sentidos en la que se define quién es el *enemigo* y cuál es el *aliado*, quién el *patriota* y quién el *traidor*, el *útil* y el *inútil*, se define lo *legal* y lo *ilegal*, al *trabajador* y al *vago*. El *género gauchesco*, como lo manifiesta Ludmer "no solamente es un tratado sobre las palabras escritas, las voces oídas y sus sentidos, sino también sobre la división de la voz del otro y, además, sobre el bien y el mal. Un tratado sobre la patria"[17].

a) Desafío

En el interior de los textos del *género gauchesco* nos encontramos con un sistema de distribución de las voces y los tonos. En el caso del *desafío* está siempre dirigido hacia el enemigo y se realiza con un doble movimiento: exalta y jerarquiza a quien lo enuncia y al mismo tiempo degrada y desacredita al otro al que va dirigido. "Es una lucha por los títulos: la definición misma de la guerra simbólica"[18]. Con el *desafío* no sólo se hace visible la alianza sino que al mismo tiempo se materializa un orden del mundo: señala al enemigo, al vago, al ilegal, al antipatriota; y su reverso es el orden que se sostiene.

b) Lamento

El otro tono que se postula en los *textos gauchescos* es el *lamento*. A diferencia del *desafío* en el cual se lee la alianza político-militar, el *lamento* "es el tono de la pérdida, la división, la ruptura de un pacto, la diferencia ante la ley o la ley diferencial. Se dice entre los iguales, y se liga con el tema folclórico del tiempo pasado feliz, con el fatalismo y la crueldad del destino (…). Es la queja prepolítica de los subalternos, su derrota y su impotencia: la posición dominada del dominado, y se lo lee en casi toda la tradición oral"[19]. El código que da sentido al *lamento* es la ley escrita que iguala los

[17] Ludmer, Josefina. op. cit. pp. 72-73.
[18] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 124.
[19] Ludmer, Josefina. op. cit. pp. 131-132.

derechos de los hombres: el gaucho se lamenta por la aplicación diferencial de la ley que a su vez establece la distinción entre *gaucho legal* y *gaucho ilegal*.

La voz escrita

Veíamos que el *género gauchesco* se funda en el *uso de la voz del gaucho* como una práctica discursiva de una clase letrada que tiene la intención de habilitar un nuevo *uso del cuerpo*. Colocábamos en el centro de la escritura a un sujeto letrado que por estar vinculado con los sectores bajos o marginales de la población conocía su cultura y manejaba con habilidad su lenguaje[20]. Surge entonces que quienes escribieron estos textos tuvieron una doble vinculación con los sectores de la sociedad: hacia arriba, con las clases dirigentes, con quienes compartía una idea política; y hacia abajo, con la cultura de los gauchos, con la cual estaban involucrados por su actividad productiva. Es un hecho que estos autores escribieron concientes que "ocupaban el centro de un curioso balancín en cuyos extremos se hallaban sectores sociales no sólo disímiles sino opuestos y, en especial, incomunicados, los cuales resultarían religados por la tarea poética"[21]. Ahora bien, ¿cuál es la operación que edifican para lograr construir e instaurar esta nueva voz literaria?

Si nos remitimos al texto escrito por Juan Baltasar Maciel y analizamos su estructura, comprobaremos que desde su emergencia se establece en el género un estrecho vínculo entre dos zonas verbales: la oral y la escrita. Considerando la intención de los escritores de disimular su rol de productores resaltando que ellos simplemente transcriben lo que otros dicen, se comprueba que la articulación de estas dos zonas les facilita construir la palabra del gaucho como una voz oída. Por ello su estrategia es dejar en evidencia que hay "un escritor letrado que escribe y 'reproduce' o 'cita' lo que los 'autores orales' 'cantan' o 'dicen'"[22]. De esta forma se instaura una *alianza* entre lo

[20] Los estudios citados de Jorge Luis Borges y de Ángel Rama, en los que se desarrollan las biografías de los grandes escritores del género gauchesco (Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi y José Hernández), señalan como un factor común en estos autores el haber desempeñado oficios que le permitieron establecer estrechos vínculos con las clases populares. Si bien son reconocidos por su labor periodística, en algún momento estuvieron ligados a las filas del ejército. Asimismo a Hidalgo se le atribuye el haber sido barbero; Ascasubi fue panadero proveedor del ejército de la *Defensa* durante la *Guerra Grande*; y José Hernández vivió su juventud en una estancia en la que aprendió las faenas del gaucho (entre ellas a domar caballos) e incluso tomó parte en varios entreveros para rechazar malones de indios pampas.
[21] Rama, Ángel. op. cit. p. 169.
[22] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 65.

escrito y lo oral que permite establecer en el interior de los textos el lugar de enunciación que corresponde a cada sujeto. Entonces la estructura se resuelve siempre en dos posiciones *a)* la presentación o introducción que hace el escritor de la *escena oral*, *b)* la *escena oral* recitada o cantada por un gaucho. (Otra forma recurrente en los *textos gauchescos* es la personificación de dos gauchos dialogando sobre los acontecimientos sucedidos en el marco de los enfrentamientos militares). Por lo tanto queda determinado que *versos* y *diálogos* se constituyen en la estructura formal del género. Elección que a la vez se sustenta en reconocer en estos registros (*verso*/*diálogo*) dos usos característicos de las culturas orales. Los versos de *La Refalosa* escritos por Hilario Ascasubi, sirven como ejemplo para comprender la operación del escritor y detectar los marcos internos que le permiten representar la vos oída del gaucho:

LA REFALOSA (de Paulino Lucero)[23]

Amenaza de un mazorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo dirigida al gaucho Jacinto Cielo, gacetero y soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza.

Mirá, gaucho salvajón,
que no pierdo la esperanza,
y no es la chanza,
de hacerte probar qué cosa
es *Tin tin* y *Refalosa*.
Ahora te diré cómo es:
escuchá y no te asustés;
que para ustedes es canto
más triste que un viernes santo.

Unitario que agarramos
lo estiramos;
o paradito nomás,
por atrás,
lo amarran los compañeros
por supuesto, *mazorqueros*,
y ligao
con un *maniador* doblao,

[23] Ascasubi, Hilario. *Santos Vega y otros poemas*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967. p. 31.

ya queda codo con codo
y desnudito ante todo.
¡Salvajón!
Aquí empieza su aflición.

En estas dos estrofas se pueden detectar gran parte de los elementos que constituyen y definen al género: los *tonos* (*desafío*/*lamento*), las *guerras*, las *disputas políticas*, la *versificación* o *diálogo*, el *uso de la voz*, etc. Al mismo tiempo permiten comprender cómo funciona la estructura de los textos: "el título y el subtítulo (…) funcionan como *primer marco* de los textos. El *segundo marco*, interno, es la textualización, en la apertura de los poemas, del contexto oral en que ocurre la canción o (…) el diálogo: los textos incorporan y representan la situación de cantar un cielito o la ocasión en que ocurre el encuentro y diálogo entre amigos. Se trata de dos fronteras que establecen el anillo de la alianza entre lo oral y lo escrito. Una da el título y el acontecimiento, y la otra despliega la escena oral del cuerpo del poema: la revolución literaria, la incorporación a la literatura de un tipo de posición de interlocutor que *no había pasado antes por lo escrito* (la voz oída nunca escrita) (…). El pasaje a lo escrito de la escena oral tiene efectos de 'producción de realidad'"[24].

El título y el subtítulo (el registro escrito) son el lugar de la palabra del escritor; palabra que habilita otra palabra: la del gaucho, que canta o narra los acontecimientos políticos. La palabra del escritor interviene para introducir, construir y diferenciar la escena oral. Como presentador contextualiza el hecho, anuncia los oradores, inicia la acción y seguidamente desaparece y cede la voz. Entonces entra en escena la voz del gaucho: voz que celebra y apoya los acontecimientos políticos, anoticia sobre el proceso revolucionario, informa de los partes de batalla, construye al enemigo y señala a los aliados. Es allí donde se hace visible la operación político-literaria que edifica un sujeto de clase baja que acepta como propia causa la defensa de los intereses políticos y económicos de la clase dominante. "*La primera regla del género es la ficción de reproducción escrita de la palabra oral del otro como palabra de otro* y no como la del que escribe (…). *La segunda regla es la construcción del espacio oral*, el marco de la 'voz oída', en el espacio interior del texto. Son dos palabras nítidamente diferenciadas"[25]. El escritor construye la escena oral para incluir en su interior (en la

[24] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 65.
[25] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 66.

palabra del otro) su propia palabra, o mejor dicho, la palabra que habla los intereses de la clase a la que representa.

Una forma oral del periodismo

Esta nueva práctica de la escritura funda dos hechos de importancia en el territorio del Río de la Plata: por un lado, la utilización de la lengua popular en la escritura de piezas comunicacionales; y por el otro, la producción de un cuerpo de textos destinado al consumo de un público popular masivo básicamente analfabeto, pero con una fuerte cultura oral. El soporte de estos textos fueron folletos y hojas sueltas que circularon de mano en mano por los pueblos y ciudades. Las impresiones eran limitadas en número pero su fuerte difusión oral permitió que su contenido llegara a los lugares más apartados de la campaña y las provincias del interior del país. De esta manera el *género gauchesco* se organizó como una forma de periodismo popular de transmisión oral. Como texto periodístico su estructura logró superar los obstáculos que representaba la precaria situación de los órganos de prensa y se constituyó en una excelente herramienta para la transmisión de ideas.

A principios del siglo XIX los periódicos no eran más que una página impresa de manera artesanal circulando de mano en mano con noticias de los acontecimientos políticos y militares del momento, se estampaban en cantidades reducidas y la propagación de su contenido quedaba sujeta a la cantidad de lectores que cada hoja lograra convocar. En este contexto, que marca la escasez del espacio y la necesidad de acentuar la circulación de las noticias, los *textos gauchescos* fueron una técnica insuperable. El formato breve y la posibilidad de su transmisión oral (son versos o diálogos muy fáciles de recordar y vocalizar) lo hicieron el soporte apto para comprimir la información y hacerla circular por los intersticios de una sociedad esencialmente iletrada[26].

[26] Para un análisis exhaustivo de esta temática se sugieren los trabajos de: Rivera, Jorge. *El escritor y la industria cultural*. Atuel, Buenos Aires, 1998. Asimismo, Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Editorial Legasa, Buenos Aires, 1987. También se propone, Cicerchia, Ricardo. *Historia de la vida privada en la Argentina*. Editorial Troquel, Buenos Aires, 2001. Por otra parte la publicación de: Moyano, Julio. *Prensa y modernidad. Breve historia de la prensa periódica (hasta 1828)*. Ce.P.C.E, Paraná, Entre Ríos, 1996.

CAPÍTULO SEGUNDO

El Criollismo

Un rápido repaso por la historia argentina documenta que una vez culminadas las luchas por la Independencia se inaugura en nuestro país un largo período en que los territorios de las provincias se convierten en un enorme campo de batalla. "Desde 1810, y a lo largo de siete décadas, las guerras civiles habían sido casi endémicas: los poderes provinciales habían luchado entre sí y contra Buenos Aires (…). Desde 1862, el flamante Estado Nacional, poco a poco –y con escasa fortuna al principio- fue dominando y subordinado a quienes hasta entonces habían desafiado su poder, y aseguró para el ejército nacional el monopolio de la fuerza"[27]. El inicio del año 1870 termina con la cruenta guerra contra el Paraguay y el epílogo de la década se escribe con la definitiva expulsión del indio de las mejores tierras del país tras la "exitosa" *Campaña del Desierto*. Coronada la expedición militar, *civilizadora* del suelo argentino, se pone fin a un siglo de enfrentamientos y de disputas militares que fueron el marco histórico en el que emergió y se desarrolló la producción del *género gauchesco*.

Una vez extinguidas las guerras se consigue consolidar en nuestro país un precario orden institucional que cimienta las bases para la conformación del *Estado Moderno*. Es entonces cuando el *género gauchesco* como género político-literario llega a su fin. Sin enfrentamientos armados ni disputas políticas que alimenten y justifiquen su producción, la gauchesca se despolitiza y deviene en un género puramente literario.

[27] Romero, Luís Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997. p. 17.

Señalábamos la emergencia del *género gauchesco* en el texto del Padre Juan Baltasar Maciel escrito en el año 1777 donde hallábamos todos los elementos que lo conforman y delimitan. Un siglo después nos tropezamos con el texto límite que cierra la producción política-literaria del género: *La Vuelta del Martín Fierro* (publicado por José Hernández en el año 1879). Si bien está claro que no deja de ser un texto político lo que se modifica en esta obra es el tipo de *alianza* que se establece: *Los hermanos sean unidos,/ porque ésa es la ley primera;/ tengan unión verdadera/ en cualquier tiempo que sea,/ porque si entre ellos pelean/ los devoran los de ajuera*[28]. Como lo afirma Josefina Ludmer *La Vuelta* es el texto del *Estado*, porque en él se distribuyen las voces y los enunciados de un modo que representan la unificación jurídica y política de *la Patria*. "Por primera vez un texto del género se nombra como libro (de arte y de industria nacional) y toma esa forma: el libro del estado en el género"[29].

Cuando *Martín Fierro* aconseja a sus dos hijos y al hijo de su fallecido amigo Cruz, sus palabras ya no representan a un sector político-económico en oposición a los intereses del sector enemigo, ya no hay ley diferencial ni aparato disciplinario; ahora las palabras de *Martín Fierro* son las propias del funcionamiento del *Estado*, de la ley universal, de la libertad y la igualdad. *La Vuelta* es la obra de industria nacional escrita en la voz oída del gaucho para inculcar la ley y la moral y hacer del gaucho un ciudadano moderno. La *civilización* es precisada por el gaucho: con su voz enseña que no se debe matar, que robar va en contra de la ley y que el hombre debe trabajar y obrar con moderación y conducta; ahora quien habla es la ley escrita y civilizada, y por lo tanto su aceptación significa el correspondiente abandono del código consuetudinario del gaucho y con ello el fin de la barbarie. "Los textos del pacto estatal o del recitado de la ley son segundos en el género. Presuponen otro texto o tiempo anterior, otra voz y otra alianza en disputa. Hay unificación política y jurídica porque antes hubo división y ley diferencial. O existe Martín Fierro como don y héroe del saber porque antes, en *La Ida*, fue el héroe de la confrontación que desafío la ley diferencial con su propia ley oral"[30]. Esta nueva *alianza* que descansa en la unificación política y jurídica del *Estado*, y por consiguiente en la admisión de la ley universal, significa el cierre definitivo del *género gauchesco*.

[28] Hernández, José. *Martín Fierro*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1995. p. 279.
[29] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 233.
[30] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 234.

La clausura política de la *gauchesca* habilita "el uso del género para pasar a otro género literario. Al sainete, al grotesco, o directamente al canto de donde salió, al tango y a la milonga. Y también a la novela con las voces del gaucho y las palabras letradas delimitadas nítidamente, *separadas*, en *Juan Moreira* y *Don Segundo Sombras*"[31]. En sus inicios estas incipientes formas se consolidan en la amplía producción y experiencia acumulada en los 100 años de vigencia del *género gauchesco*, y se aseguran el reconocimiento del público que se constituyera al calor de las lecturas del *Martín Fierro* y de los *Cielitos de la Patria*.

Es entonces, dentro de este marco de variada producción, que emerge el *criollismo popular literario*. En sus comienzos fue recibido por los lectores como el sucesor del *género gauchesco*: esto se debió por un lado, a la casi simultánea aparición del folletín de *Juan Moreira* con *La Vuelta de Martín Fierro*; por el otro, al hecho de conservar la figura del gaucho como personaje principal de sus narraciones. Tan fuerte resultó la impronta de este nuevo género literario que sin pretenderlo logró trascender el espacio interno de sus novelas para intervenir directamente sobre los procesos culturales que a finales del siglo XIX modelaron la formación de *la Argentina moderna*. La literatura popular de tipo *criollista* contribuyó en el proceso se socialización proveyendo símbolos de identidad nacional a una creciente masa de población nativa y de inmigrantes, compuesta por hombres y mujeres proveniente de distintas regiones, con orígenes étnicos y culturales diversos, que se hallaban urgidos por elaborar representaciones que lograran congregarlos bajo una nueva unidad: "es en el espacio de la naciente cultura popular donde los signos del *criollismo* se ofrecen con una abundancia que llega casi a la saturación, y donde también se advierte un empuje, una temperatura emocional, un poder de plasmación que alcanza inclusive a fijar una galería de tipos que sale del universo de papel para incorporarse a la fluencia de la vida cotidiana o a calificar, con sus términos propios, diversos gestos y actitudes de la conducta colectiva. Ni antes ni después, la literatura argentina, en cualquiera de sus niveles, logró semejante poder de plasmación"[32].

Para comprender el fenómeno cultural que representó el *criollismo* es necesario reconstruir el marco histórico en el que emerge, haciendo hincapié en cuatro procesos sociales que resultan determinantes para su comienzo y expansión: *a)* las campañas

[31] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 41.
[32] Prieto, Adolfo. *El Discurso Criollista en la formación de la Argentina moderna*. Editorial Siglo XXI S.A., Buenos Aires, marzo de 2006. p. 19.

públicas de alfabetización desarrolladas en la segunda mitad del Siglo XIX, *b)* el programa inmigratorio y la llegada de grandes masas de ciudadanos extranjeros a territorio de nuestro país, *c)* el desplazamiento de importantes contingentes de población nativa hacia los grandes centros urbanos, y *d)* el crecimiento expansivo de la prensa periódica.

La argentina moderna

La configuración de la *Argentina moderna* sienta sus bases en los procesos sociales, políticos y económicos que se iniciaron a mediados del siglo XIX. Las políticas implementadas para la modernización del *Estado* desde la sanción de la *Constitución Nacional* del año 1853, impulsan transformaciones que modifican significativamente la composición de la sociedad argentina y crean el marco propicio para el nacimiento y desarrollo del *criollismo literario*. La continuidad institucional de los gobiernos presidenciales de Mitre, Sarmiento y Avellaneda durante el transcurso de dos décadas (1862-1880) sientan las bases de un verdadero *Estado Nacional* con el poder suficiente para ejercer su autoridad y lograr que las disposiciones que se dicten desde el gobierno central sean obedecidas y respetadas por todas las provincias. En este período se consigue consolidar una sólida estructura institucional que permite a la Argentina iniciar un acelerado proceso de modernización y crecimiento. En la década del '80 se fortalece el modelo agro-exportador promoviendo la expansión de la economía sobre la producción agraria destinada a cubrir las demandas de materias primas que exigía el desarrollo industrial del viejo continente.

a) Campañas de alfabetización pública

La sanción de la *Constitución Nacional* de 1853, aprobada con el apoyo general de las provincias, tuvo el interés principal de superar las originales diferencias políticas y sentar las bases para el ordenamiento jurídico que respaldara la organización política y económica de la República Argentina. Quienes idearon y ejecutaron el programa constitucional sostuvieron que uno de los ejes fundamentales para encarar el proceso de modernización era el impulso y fomento de la educación pública. Desde el primer momento se arbitraron los recursos destinados por el *Estado* para poner en

funcionamiento esta importante pieza modernizadora y posibilitar un inmediato crecimiento de la educación gratuita y universal.

El programa de instrucción captó el interés de importantes sectores de la población que se sumaron a la propuesta educadora y alentaron su desarrollo y expansión por todo el territorio nacional. Los informes indicaron que el crecimiento "en el nivel primario fue francamente excepcional a partir de 1857, el año en que según Sarmiento un vasto movimiento de apoyo popular hizo subir de 8.000 a 11.000 el número de alumnos asistentes a la escuela"[33]. Ya para el año 1869 los datos suministrados por el primer *Censo Nacional* indicaron que el 20% de la población en edad escolar asistía a los establecimientos distribuidos en todo el país; esto representaba 82.000 alumnos sobre un total poblacional que apenas superaba los 400.000 niños en edad de recibir instrucción. "En el Censo Escolar de 1883 subió a 145.000 el número de inscriptos y en 1895, año del segundo Censo Nacional, a 247.000, expresando en uno y otro caso el 28% y el 31% de la población escolar estimada"[34]. Como lo indican los estudios, en cuatro décadas fueron miles los beneficiarios de la campaña de instrucción pública que pudieron acceder a programas básicos de alfabetización; aunque claro está, el acceso no garantizaba la permanecía en el sistema educativo.

Se debe observar que estos datos indican el vigoroso crecimiento del número de beneficiarios de las campañas de instrucción pero no reparan en las grandes dificultades por las que atravesaron estos programas y que son fundamentales para evaluar los resultados de las campañas de alfabetización. La masiva inscripción de alumnos al sistema educacional se encontró con los inconvenientes propios de un proyecto que respondía más a la voluntad política que a las posibilidades materiales de concretarlo con mediano éxito. Año a año, mientras aumentaba el número de alumnos inscriptos, crecían en proporción los problemas vinculados a la precaria infraestructura y a la carencia de materiales de estudio. A ello debía agregarse la escasez de maestros para atender el desarrollo de nuevas escuelas y sobre todo la ausencia de docentes con título habilitante para resolver con idoneidad las exigencias pedagógicas de un alumnado heterogéneo en todas sus cualidades. Al mismo tiempo se sumaba a este complicado contexto la incapacidad de los responsables de la política educacional que por confusión o falta de recursos no acertaban en revertir esta situación.

[33] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 27.
[34] Ibidem.

Las circunstancias indicaban que aumentaba rápidamente el número de alumnos que requerían la instrucción primaria pero con ello se incrementaban las dificultades de poder incorporarlos y sostenerlos en el sistema de enseñanza. Esta situación trajo aparejada una gran frustración entre los interesados por los estudios primarios y condujo a su posterior alejamiento de las escuelas: "el problema de la deserción escolar, índice de la discrepancia entre los planes ministeriales y la realidad social a la que pertenecía la mayoría de los niños convocados a recibir instrucción fue, ciertamente, enorme: entre el 90 y 97% en las dos décadas finales del siglo. Con un serio agravante: muchísimas de estas deserciones se verificaban en el tránsito del primero al segundo año de instrucción"[35].

Estos números hacen suponer que todo el esfuerzo inicial por alfabetizar a grandes masas de la población fue neutralizado por la importante deserción que sufrían las escuelas. Fue un hecho que las campañas de instrucción estuvieron lejos de alcanzar los resultados esperados por sus promotores y que en realidad los datos optimistas indicados por los censos e informes oficiales no permitieron comprender cómo fue el transito de estos alumnos por la escuela y qué formación alcanzaron en ese tiempo. No obstante, estas campañas tuvieron una gran aceptación en las clases populares que recibieron la propuesta educadora como una señal de progreso. La instrucción conseguida permitió que amplios sectores de la población aprendieran a leer y escribir, y junto con ello lograran incorporar símbolos de identidad nacional. Para el caso de los inmigrantes provenientes de países con diferentes idiomas, la aún escasa instrucción pública, resultó ser un efectivo aparato de integración a la cultura local que en principio le era completamente ajena.

Más allá de las dificultades encontradas y de los importantes índices de deserción escolar, los informes demuestran que los objetivos de la alfabetización encarnaron profundamente en la población que expresó su deseo de ser instruida. Ya sea alfabetizados o bien, semi-alfabetizados, los favorecidos fueron sectores amplios de la población que comenzaron a sentirse parte del proceso de modernización. "Saber leer, en efecto, ser instruido en los secretos de la letra impresa o invocar, por lo menos, algún somero rito de iniciación escolar, fueron objetivos que hicieron su camino propio en la población y segregaron de sí mismo los estímulos y las racionalizaciones adecuadas"[36].

[35] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 28.
[36] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 31.

b) Programa inmigratorio

La promoción activa de la inmigración por parte del gobierno nacional fue otro de los ejes sobre el que se programó la modernización del *Estado*. La decisión política de explotar las ventajas comparativas de las fértiles tierras argentinas, y de ocupar el lugar de productor de alimentos y materias primas en el nuevo orden mundial, requería una abundante mano de obra que lograra impulsar el crecimiento expansivo de la agricultura y la ganadería. La *Campaña del Desierto* liderada por Julio Argentino Roca consiguió incorporar miles de hectáreas de enorme rentabilidad a la actividad productiva, decisivas para aumentar los índices exportables. El 6 de septiembre de 1876 por iniciativa del entonces presidente Nicolás Avellaneda se sanciona la *Ley Nº 817 de Inmigración y Colonización*. Esta legislación, sin anular las posibilidades de la inmigración espontánea, advertía sobre la necesidad de realizar una adecuada selección de los inmigrantes, previendo una equitativa distribución de los territorios entre quienes llegaran al país. No obstante, las circunstancias de cada momento histórico fueron las que determinaron la preeminencia de una u otra variante inmigratoria y la posibilidad o no de acceder a la tierra propia.

El fin perseguido por quienes apoyaban esta normativa fue captar en gran cantidad trabajadores manuales para desarrollar intensamente la explotación agrícola-ganadera. No obstante, los acontecimientos determinaron que las primeras olas de inmigrantes tomaran trabajo en las grandes ciudades e hicieran de éstas su lugar de residencia. La respuesta de algunas provincias fue promover la inmigración con un efectivo acceso a la tierra estimulando los asentamientos rurales. Sin embargo, los grandes núcleos urbanos siguieron siendo los más importantes en acaparar la masa de recién llegados: "los inmigrantes demostraron una gran flexibilidad y adaptación a las condiciones del mercado de trabajo: en la década de 1880 se concentraron en las grandes ciudades, en la construcción de las obras públicas y la remodelación urbana, pero, desde mediados de la década siguiente, se volcaron masivamente al campo tanto quienes venían para instalarse en forma definitiva como quienes viajaban anualmente para trabajar en las cosechas"[37].

A la extranjería la engrosaron principalmente los ciudadanos italianos y españoles; en menor medida los franceses. Pero al mismo tiempo, y en considerables cantidades, llegaron pobladores de todas partes de Europa y Asia. Estas circunstancias

[37] Romero, Luís Alberto. op. cit. p. 21.

provocaron que la composición de la sociedad argentina sufriera profundas transformaciones viendo cuadriplicado el número de su población en menos de medio siglo y convirtiendo su constitución en un crisol de razas con idiomas, culturas y religiones de variada índole. "La inmigración masiva y el progreso económico remodelaron profundamente la sociedad argentina, y podría decirse que la hicieron de nuevo. Los 1,8 millones de habitantes de 1869 se convirtieron en 7,8 millones en 1914, y en ese mismo período la población de la ciudad de Buenos Aires pasó de 180.000 habitantes a un 1,5 millones. Dos de cada tres habitantes de la ciudad eran extranjeros en 1895, y en 1914, cuando ya habían nacido de ellos muchos hijos argentinos, todavía la mitad de la población de la ciudad era extranjera"[38].

c) Desplazamientos desde las zonas rurales hacia las grandes ciudades

Conjuntamente con el proceso inmigratorio se desarrolló una fuerte corriente migratoria que desplazó importantes volúmenes de población desde las regiones más apartadas y atrasadas económicamente del país hacia las grandes ciudades. Fueron muchas las causas que movilizaron a los residentes rurales a radicarse en los centros urbanos y todas ellas están en estrecha relación con las conquistas del modernismo.

Las mejoras en infraestructura exigidas por la expansión del nuevo modelo agro-exportador promovieron las inversiones públicas y privadas que proveyeron a las capitales de los modernos servicios de higiene y transporte. Al mismo tiempo, se construyeron edificios públicos, se ampliaron las vías férreas y se extendieron las instalaciones portuarias. El desarrollo urbanístico se ocupó de embellecer las avenidas, plazas y paseo, y hacer más seductora la vida en las ciudades. El crecimiento de las instalaciones y construcciones edilicias impulsaron la demanda en las áreas del comercio y los servicios, y junto al crecimiento de la industria absorbieron un importante volumen de mano de obra. Estas condiciones mejoraron la calidad de vida e impulsaron a que se multiplicara la oferta de trabajo en las ciudades. Ello no sólo implicó la transformación de la infraestructura en los centros urbanos sino que produjo profundas alteraciones en la estructura social: "estos desplazamientos contribuyeron decididamente a desarticular la antigua red de asentamientos rurales en beneficio de las concentraciones urbanas ya existentes o creadas como respuesta a la nueva situación, y ayudaron sin duda, por las mismas características del proceso itinerante, a diseminar las

[38] Romero, Luís Alberto. op. cit. p. 27.

formas de la vida campesina en los ámbitos urbanos, a generalizar o a dar consistencia a ese horizonte impregnado de resonancias rurales que pareció prevalecer, hasta comienzos del presente siglo, sobre muchos de los signos de la incipiente modernización"[39].

De repente la ciudad se convirtió en el lugar de encuentro de culturas tan diversas como ricas en tradiciones. Miles de personas inmigradas desde Europa y Asia se unieron a la población nativa y transformaron las calles en un desconcierto de idiomas, cultos y costumbres, que al momento demandaron la anuencia de símbolos nacionales que lograran contenerlos a todos.

d) Expansión de la prensa periódica

Las experiencias de la prensa que predominaron en la primera mitad del siglo XIX estuvieron sujetas a la actividad estatal de ideología burguesa y a la labor informativa de imprentas de campaña montadas especialmente para comunicar las eventualidades de las guerras. Con el paso del tiempo cedieron terreno a nuevas formas de periodismo alineadas a los desarrollos de la modernidad y poco a poco se transformaron en una empresa periodística. Así es que, "la prensa premoderna fue en la Argentina una operación político-militar de Estado, donde los redactores no hablaron por sí mismos, sino que fueron escribas –al servicio de un poder concreto e indiferenciado– de operaciones retóricas cuyo contenido no les pertenecía. La prensa transicional conservó estos elementos, de los cuales se diferenciaron lentamente campos temáticos tales como la información comercial, producciones literarias no faccionales o apologéticas, etc. La prensa moderna, en cambio, nació cuando el país ya había eliminado el sistema piramidal de jefaturas indiferenciadas, o las había subordinado al Estado Moderno. Pudo constituirse entonces como campo autónomo en una sociedad civil que se desarrollaba amparada por la consolidación de tal Estado"[40].

El importante desarrollo de la prensa periódica en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX está estrechamente vinculado con el advenimiento de un novel lector emergido masivamente de las campañas de alfabetización pública. En los párrafos precedentes se estableció que los altibajos y dificultades sufridos por los programas de instrucción no impidieron que importantes masas de pobladores adquiriesen los

[39] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 17.
[40] Moyano, Julio. *Prensa y modernidad. Breve historia de la prensa periódica (hasta 1828)*. Ce.P.C.E., Paraná, Entre Ríos, 1996. p. 91.

conocimientos básicos para desarrollarse en la lecto-escritura. Ello produjo que se organizase un fabuloso público de nuevos lectores que, alfabetizados o semi-alfabetizados, eligieron a la prensa diaria como el medio económico y accesible donde poder instruirse en la práctica de la lectura.

La prensa moderna estimulada por el desarrollo de un público lector masivo y por el creciente consumo de materiales gráficos transitó un período de importante actividad comercial. Se impulsó la oferta editorial mientras se promovía el desarrollo de nuevos materiales para atender las exigencias de la incipiente demanda. Entonces se inició una etapa de modernización que tuvo como elemento distintivo el surgimiento de diarios y revistas con cifras que sorprenden por su abrupto desarrollo: "las 109 publicaciones periódicas de 1880 se convertirán en 407 en el año 1886. Los 38 diarios que en el registro inicial se desglosaban de la designación genérica de periódicos sumarán 80 en el registro último. Las 41 revistas mensuales de 1880 serán 121 en 1886"[41].

No obstante, se debe considerar que la alusión a la modernidad de la prensa no se agota en la referencia a la aparición de nuevos títulos y al aumento de sus tiradas; sino que al mismo tiempo abarca la incorporación de tecnologías y el desarrollo de mejoras en infraestructuras. Esto le permitió transformar radicalmente la actividad periodística renovando sus formas: las páginas se volvieron más informativas, se publicaron noticias ilustradas con imágenes, las estructuras de los textos se agilizaron, se reorganizaron nuevas secciones y se desarrollaron diseños con una estética renovada. Los contenidos se diversificaron y pusieron su énfasis en lo cotidiano: fundamentalmente en describir con **realismo** los hechos de ocurrencia diaria. Es el momento en que emerge y se consolida la figura del *periodista* o *redactor profesional* que le da una nueva impronta al oficio de escribir.

Estas transformaciones modificaron el plano industrial, laboral e intelectual de la prensa diaria y establecieron los basamentos para el advenimiento de la nueva *empresa periodística*.

[41] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 37.

Criollismo literario

La lectura de los periódicos históricamente se había constituido como una práctica cotidiana de los sectores aristocráticos que utilizaban a la prensa como tribuna política en la disputa por el control del *Estado*. Hacia la década del '70, la conformación de una importante masa lectores, nacidos al calor de las campañas de alfabetización pública, incitó el interés de los medios de comunicación por captar nuevos adherentes que les permitiesen no sólo aumentar su tirada e influencia en la sociedad sino también hacer de la actividad editorial una empresa rentable (seguramente concientes del éxito en ventas de *El Gaucho Martín Fierro* que en los primeros seis años de publicación superó los 48.000 ejemplares vendidos[42]).

El diario *La Patria Argentina* en un intento empresarial por captar nuevos lectores, publicó entre los meses de noviembre de 1879 y enero de 1880 la historia de *Juan Moreira*; inaugurando de esta manera un novedoso espacio destinado a la circulación de folletines. Esta obra nacida de la pluma del escritor y periodista Eduardo Gutiérrez inició el camino de una prestigiosa serie de novelas agrupadas luego bajo el género *criollismo literario*. Desde su aparición (ocho meses posterior a la publicación de *La Vuelta* de *Martín Fierro*) la historia de *Juan Moreira* logró consignar el interés de un numeroso público de seguidores, convirtiéndose en el principal motivo de ventas del diario y en la médula de una vertiginosa y lucrativa industria editorial. “El tiraje del diario aumenta asombrosamente, el folletín se vende a distintos periódicos del interior del país, en marzo se saca la primera edición del libro (cuyos ¡10.000 ejemplares! se agotan enseguida), y en menos de un mes después aparece una segunda y definitiva edición”[43].

La cercanía entre la publicación de *La Vuelta* del gaucho *Martín Fierro* y la aparición del folletín de Gutiérrez, permitió que los lectores de los versos acogieran la historia de *Juan Moreira* como la continuación natural de los textos de Hernández. Más allá de las marcadas diferencias establecidas por la estructura formal y el lenguaje de las obras, se puede sostener que tanto *Juan Moreira* como *Martín Fierro* comparten una misma organización dramática sobre la cual se despliega el núcleo la acción: “uno y otro narran la historia de un campesino criollo de la campaña bonaerense: la

[42] Datos consignados en: Prieto, Adolfo. *El Discurso Criollista en la formación de la Argentina moderna*. Editorial Siglo XXI S.A., Buenos Aires, marzo de 2006.
[43] Laera, Alejandra. *Metamorfosis de un héroe popular argentino: las mil caras de Juan Moreira*. Prólogo a *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, Biblioteca Clarín Serie Clásicos, Barcelona, 2001. p. 6.

persecución de que es objeto por parte de los hombres que representan la Justicia, su iniciación en el camino del crimen y la correlativa pérdida del sentimiento de integración social. Ambos enfatizan la entereza del héroe, su coraje, su dignidad y su amor por la libertad. Ambos coinciden en destacar el gusto por el trabajo, la afición al canto, el apego a la vida familiar y el culto a la amistad que profesan sus protagonistas"[44]. Estas similitudes hicieron que los lectores del poema de Hernández entablaran una estrecha identificación con *Juan Moreira*. Pero al mismo tiempo esa filiación no le impidió alterar algunos argumentos que le permitieron adaptar las historias al gusto de los nuevos lectores. Se debe considerar que la emergencia del *criollismo literario* se produjo en un contexto de acelerada modernización que muy poco tenía que ver con el imaginario rural en el que se desarrolló la historia de *Martín Fierro*. En este sentido el texto de *Juan Moreira* "aportaba el suficiente número de innovaciones, desvíos y contrastes como para que su identificación espontánea con el texto de Hernández iniciara su propio camino de afirmación en el gusto de aquellos lectores, y como para explicar la franca preferencia de los que empezaron a leer las dos obras sin tomar en cuenta ya el trecho cronológico que separa sus respectivas fechas de redacción"[45].

Para el año 1880 –culminadas las guerras y la producción del *género gauchesco*– la figura del gaucho estaba completamente desvalorizada y venida a menos. Las acciones políticas y las representaciones de la *gauchesca* habían transformado a aquel sublime sujeto en un cuerpo haraposo al servicio de los ejércitos. Inutilizado por las guerras y expulsado luego de las *alianzas políticas* había retornado como un hombre oscuro, desposeído y andrajoso. El gaucho se había convertido en un actor social casi excluido, sin libertad económica y con sus dominios perdidos. Y más allá de su innegable y contemporánea existencia su figura se había cristalizado como una imagen mítica de un pasado lejano; completamente anacrónico para la percepción de la sociedad. Conciente de estas circunstancias Eduardo Gutiérrez entiende necesario restaurar su estampa recomponiendo su imagen y ubicándola en un espacio y tiempo que fueran percibido como propio por los nuevos lectores. Para él las transformaciones no significaban operar solamente sobre la fisonomía e idiosincrasia del gaucho sino al mismo tiempo renovar las formas narrativas y actualizar los niveles de la lengua.

[44] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 90.
[45] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 91.

Entonces, las especificidades del *criollismo literario* emergen de las operaciones realizadas por Gutiérrez: a) innovar las formas narrativas, b) actualizar los niveles de la lengua, c) definir un nuevo sujeto escritor, d) renovar la fisonomía del gaucho, y e) emplazar un nuevo escenario para el desarrollo de las acciones.

a) Innovación de las formas narrativas

Eduardo Gutiérrez resuelve con notable eficacia el problema que le imponía la brecha cronológica apelando a una forma narrativa que modernizaba el relato de la vida del gaucho: *articular las estructuras de la crónica periodística con las formas de la novela popular del tipo folletín*.

El formato del folletín (un subproducto de la prensa periódica)[46] le confirió a las historias una expresión de modernidad que el recurso de la narración en verso ya no podía satisfacer. Al mismo tiempo, el construir el relato desde la estructura de la crónica habilitaba a que su figura de cronista "se introdujera en el relato como oficiante del nuevo verosímil establecido por las pautas y los recursos del periodismo contemporáneo porque deriva de su propia práctica profesional la tendencia a consagrar como hechos de la realidad solamente aquellos hechos capaces de ser transformados en *noticia*, de ser encapsulados en la estructura específica en la que se desenvuelve el campo de la actividad informativa"[47].

El carácter de la crónica lo licenció a narrar las historias como un suceso periodístico. Introdujo relatos, testimonios y documentos obtenidos en sus investigaciones que, al combinarlos con los datos de hechos coetáneos, le permitieron conferirle un marco verídico y de contemporaneidad a la vida de sus personajes. Entonces, *realidad/ficción*, *crónica/novela*, *periodista/escritor*, se combinaron en una fórmula en la que fue imposible precisar dónde terminaba una y dónde comenzaba la otra; y fue justamente esa imposibilidad lo que atrajo al público e hizo de los folletines un material seductor para la lectura: "Basta señalar que Gutiérrez tenía a su disposición el vasto repertorio temático y de procedimientos experimentado por la activa falange de folletinistas encabezada por los Eugenio Sue, los Ponson du Terrail, los Alejandro

[46] Resulta importante señalar que existen varios análisis, y desde diversas perspectivas teóricas, en torno del "folletín". Cabe citar la afirmación que realiza Jesús Martín Barbero en su libro *De los medios a las mediaciones*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1987; en referencia al lugar que ocupa el folletín en el campo de los estudios sociales: "Será el primer tipo de texto escrito en el formato popular de masa. Fenómeno cultural mucho más que literario, el folletín conforma un espacio privilegiado para estudiar la emergencia no sólo de un *medio* de comunicación *dirigido* a las masas, sino de un nuevo *modo* de comunicación *entre* las clases" pp. 135-136.

[47] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 92.

Dumas, y que conocía, desde luego, la exacta dimensión y las rugosidades del horizonte de lectura creado por ese repertorio. Trasvasar ese saber sobre el cuerpo de información recogido por la práctica periodística o dejar que las porosidades de ese cuerpo de información fueran filtradas por los elementos de ficcionalización alentados por la modalidad narrativa del folletín, con sus ritmos de aparición precisos y la manipulación de las expectativas de su público, debieron ser entonces operaciones simultáneas o, en todo caso, operaciones trabadas en un juego recíproco de estimulación y reciclaje"[48].

b) Nivel de la lengua

Otra novedad que presentaron los folletines de Eduardo Gutiérrez con respecto al *género gauchesco* (y especialmente del *Martín Fierro*, su inmediato predecesor) fue concebir una importante transformación a nivel del lenguaje: "Martín Fierro organiza su universo verbal desde la voz de un narrador privilegiado. Este narrador, fuertemente supeditado al efecto de tipicidad que busca producir, se apoya en las inflexiones y en el vocabulario de una variante dialectal y arcaizante del español hablado en la llanura bonaerense hacia la década del sesenta. Las peripecias del gaucho Juan Moreira, en cambio, son contadas por un periodista, esto es, son asumidas por un profesional que dispone de los usos y de las convenciones de una lengua que representaba, en el marco de expectativas suscitadas por las campañas de instrucción pública, el epítome de la modernidad"[49].

En la década del '80 –momento de esplendor del *criollismo literario*– acontecían en nuestro país importantes procesos políticos y económicos que alteraban la estructura social. El arribo de miles de personas articulando distintos idiomas convirtió a los centros urbanos en un verdadero desconcierto. Las calles de las ciudades se volvieron una maraña de idiomas que contaminaron el lenguaje de los habitantes del Río de la Plata y dieron origen a nuevas jergas y dialectos que se incorporaron a los usos expresivos del habla local. Conciente de estas condiciones, Eduardo Gutiérrez escribió sus obras articulando el lenguaje erudito de los periódicos (que oscilaba entre los nivel culto y coloquial según las características del medio), con usos expresivos propios del cocoliche[50], el dialecto orillero[51] y el lunfardo[52]. Por esta combinación es que los

[48] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 93.
[49] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 92.
[50] Jerga hablada por los inmigrantes italianos llegados a la argentina entre los años 1880 y 1930. Es una mezcla del idioma español con el idioma italiano. Su uso fue casi exclusivamente oral. Tal variación lingüística fue explotada por el teatro popular argentino (el sainete y circo criollo) cuyo personaje

personajes de Gutiérrez se alejan del estilo característico de los gauchos rioplatenses y toman como propio un habla en la que se puede descubrir la presencia de distintos tipos sociales.

c) Escritor/cronista

La práctica de escritura que funda Gutiérrez en sus folletines no sólo organiza y define un nuevo género literario sino que al mismo tiempo formaliza una moderna categoría de escritor: el *escritor/cronista*.

En el contexto de emergencia del *criollismo literario* la figura del gaucho estaba completamente despolitizada: su cuerpo ya no era un elemento en disputa y su voz no servía para justificar ninguna *alianza*. Desechando el uso del cuerpo y el uso de la voz, Gutiérrez establece en sus historias un nuevo uso: *el uso de la vida del gaucho*. Hay en la obra de Gutiérrez una doble operación fundacional: por un lado, la de instituir un *nuevo uso* del gaucho sostenido en la posibilidad de narrar su historia; y por el otro, la construcción de la figura de un *escritor*/*cronista* que investiga los datos de la realidad (es decir, las hazañas de un gaucho de existencia real, que tiene nombre y apellido) y los introduce en la narración de sus novelas. Por eso los textos del *criollismo literario* fueron el resultado de un *escritor/periodista* que compuso *novelas/crónicas* trabajando con la *ficción/realidad* de la *vida de un gaucho.*

En 1880, momento de emergencia del modelo de *escritor/periodista/profesional*, la utilidad de la figura del gaucho se sostuvo en la posibilidad de narrar su vida (odios, amores y desgracias). La maniobra que aplicó Gutiérrez en sus textos fue la de apoderarse de una biografía. Por eso sus novelas nacieron como la obra de un *escritor*/*cronista* que se limitó a contar con *realismo* la historia de un gaucho. Fundamento del éxito fue la existencia real de sus personajes: Eduardo Gutiérrez, periodista profesional, tuvo la posibilidad de localizar y acceder al prontuario policial de

---

destacado fue "Cocolicchio" de los hermanos Podestá. El uso cómico se basó en la entonación italiana de las palabras y la frecuente mutación del fonema [g] por [k]: amigo/amico, y la pronunciación de la "c" española antes de vocal como una "ch": dice/diche.

[51] Habla popular de los habitantes de los suburbios y las orillas de la ciudad de Buenos Aires. Cargado de giros criollos, fue enriquecido por los habitantes llegados de otras regiones del país con dialectos propios de esas regiones.

[52] El lunfardo no se lo puede considerar un idioma, un dialecto o una jerga, entre otras cosas, porque carece de sintaxis y gramática: utiliza la estructura y la gramática del castellano. Se lo define como un repertorio de voces y modismos populares nacido en las últimas décadas del Siglo XIX en Buenos Aires. Hablado en los estratos más bajos de la sociedad, fue señalado como el habla propia de los malvivientes, ladrones, criminales, estafadores y pendencieros. Combina voces de origen italiano, inglés, francés, portugués, y algunas palabras de dialectos africanos introducidos por los esclavos negros. Con el tiempo se incorporó al habla común de las grandes ciudades.

Juan Moreira (en el que se registraban sus datos personales, los rasgos de su fisonomía y una descripción de los crímenes que se le imputaban), y a partir de él reconstruir su historia sobre la base de hechos verídicos.

d) Nueva fisonomía del gaucho

En las obras del *criollismo literario* operaron importantes modificaciones que permitieron restaurar la imagen del gaucho. La intención de Eduardo Gutiérrez fue despegar su figura de las representaciones que lo habían convertido en un hombre desposeído, desprolijo y derrotado. Interesado en narrar la historia íntima del hombre comprendió necesario recomponer su estampa, jerarquizarla y reintegrarle la impronta que se malograra en el transcurso de las guerras. La transformación se sustentó en tres procedimientos: a) retomar el perfil que tuviera hasta los primeros años del siglo XIX; b) incorporar elementos que modernizaran su retrato (renovado vestuario, armas de fuego, recuperación de los adornos y la coquetería, etc.); y c) restaurar su carácter fuerte, altivo y de noble condición. Gutiérrez tomó al gaucho arruinado por las guerras, lo puso de pie y le restableció la mística perdida. El nuevo gaucho dejó de ser el símbolo de la patria para convertirse en otro símbolo: *símbolo de argentinidad*.

El vestuario de la población era el índice que más destacaba el proceso de *transculturación*[53] que atravesaba la sociedad argentina. Para remozar la imagen del gaucho Gutiérrez comenzó por incorporar a su vestimenta algunas prendas que imprimían la moda del momento. Se desprendió del ropaje tradicional que lo caracterizó durante el siglo XIX y lo vistió a la usanza de los pobladores de la campaña. Las vestiduras revelaban una mixtura entre la indumentaria tradicional de los habitantes del país y los trajes ingresados por los colonos inmigrantes. Entonces Gutiérrez realizó una doble operación: por un lado recuperó la manera lujosa de vestir de los gauchos del siglo XVIII, y por el otro le incorporó nuevas prendas y accesorios que le dieron un aspecto moderno. Su fisonomía abandonó la forma rural y adoptó una impronta urbana.

Para apreciar la operación que realizó Gutiérrez es necesario comprender cómo fue que evolucionó la vestimenta del gaucho y a la vez poder visualizar el deterioro que sufrió su imagen durante el período de guerras. Hasta las dos primeras décadas del siglo XIX el atuendo era complejo en su composición, cuidado en su combinación y muy lujoso en su aspecto. Se apreciaba en su indumentaria la usanza de prendas de origen

[53] Para el desarrollo de este concepto véase: Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones El Andariego, Buenos Aires, marzo de 2007.

europeo, especialmente españolas provenientes de la zona de Andalucía. Vestía camisa blanca, corbatín negro y chaqueta corta de terciopelo que no pasaba de la mitad de la espalda (estaba prendida por dos o tres botones, tenía cuello y puños, y las solapas eran muy abiertas y dejaban asomar una especie de *jabot*). El pantalón –llamado calzón español– era ceñido a la pierna y terminaba por debajo de la rodilla; se sostenía por cuatro botones prendidos al costado y por un cordón decorado por dos borlas de color que se ataba a la cintura. Por encima se colocaba una especie de calzoncillo que llegaba hasta los tobillos y se remataba con flecos y bordados llamados *cribos* (de allí que se conociera con el nombre de *calzoncillo cribao*). Sobre el calzoncillo se ponía una faja angosta o fajín ceñido de color oscuro anudado al costado izquierdo. Como calzado usaba las denominadas *botas de potro*, compuestas con cuero de caballo y cortadas en la punta para que dejaran al descubierto los dedos del pie y se pudieran trabar en el estribo[54]. Esta lujosa vestimenta se completaba con adornos de oro y plata (aros, anillos, hebillas, botones). También era una parte fundamental de su atuendo el apero del caballo (elaborado en cuero con encastres de oro y plata) que al mismo tiempo que vestía al animal indicaba la condición económica del jinete. El gaucho llevaba siempre un cuchillo calzado a su cintura y nunca portaba armas de fuego.

Iniciadas las contiendas armadas el *calzoncillo cribado* fue reemplazado por un atuendo de origen indio conocido con el nombre de *chiripá*. Era una prenda de baja confección que servía básicamente para la protección del frío. Consistía en un trozo de paño cortado en forma cuadrilonga que se pasaba entre las piernas y se sujetaba por detrás afirmándose a la cintura con una faja o tirador (no llevaba costuras, botones ni prestillas). Se utilizaba con medias largas de lana sujetas al muslo por una liga, habilitando el uso de alpargatas en reemplazo de la bota de potro. En sus orígenes fue un vestido utilizado entre los gauchos de menores recursos: su bajo costo y su comodidad la hacían una prenda ideal para el trabajo. No obstante, entrados los años '20 el *chiripá* se popularizó en el uso común de los gauchos. Entonces el calzoncillo pasó a ser una prenda de lujo reservada para los capataces, los mayordomos de estancia o los hacendados de fuerte condición económica. El empobrecimiento del gaucho se reflejó en su atuendo. Su ropaje se simplificó y perdió el lujo que le fuera propio: las telas pasaron a ser sencillas y de bajo costo (bayeta, merino, lanilla, etc.), se redujo el número de prendas, los adornos de oro y plata desaparecieron, y los aperos de los caballos

[54] El estribo era una soga anudada a cada punta que se pasada de lado a lado del caballo y permitía al jinete afirmar los dos primeros dedos del pie sobre cada uno de los nudos.

perdieron los ornamentos en metales. Cambios significativos que degradaron su imagen y opacaron su deslumbrante figura.

Hasta la emergencia del *criollismo literario* la imagen del gaucho era la que el propio *Marín Fierro* se encargara de narrar: "*Y andábamos de mugrientos/ que el mirarnos daba horror;/ les juro que era un dolor/ ver esos hombres, ¡por Cristo!/ En mi perra vida he visto/ una miseria mayor// Yo no tenía ni camisa/ ni cosa que se parezca;/ mis trapos sólo pa yesca/ me podían servir al fin…/ (…)// Poncho, jergas, el apero,/ las prenditas, los botones,/ todo, amigo, en los cantones/ jue quedando poco a poco/ ya me tenía medio loco/ la pobreza y los ratones*"[55].

Entonces, la transformación que realiza Eduardo Gutiérrez es categórica; préstese atención a la minuciosa descripción que realiza de *Juan Moreira*: "No había en su semblante una sola línea innoble; su continente era marcial y esbelto, y hablaba con un acento profundo de ternura bañando, por decirlo así, el semblante de su interlocutor con la intensa y suavísima mirada que brotaba de su pupila de terciopelo. Era una cabeza estatuaria colocada en un tronco escultural. (…) Tenía apenas treinta y cuatro años. Era alto y regularmente grueso; vestía con un lujo pintoresco el traje nacional, que llevaba con desenvoltura y una arrogancia notables. (…) Su hermosa cabeza estaba adornada de una tupida cabellera negra, cuyos magníficos rizos caían divididos sobre sus hombros; usaba la barba entera, barba magnífica y sedosa que descendía hasta el pecho, sombreando graciosamente una boca algo gruesa donde se hallaba eternamente dibujada una sonrisa de suprema amargura. (…) Sus más hermosas facciones eran los ojos y la nariz: los primeros iluminaban su semblante atrayente, dándole una expresión inteligente y altiva; la segunda, ligeramente aguileña, contribuía a aquella expresión de simpática bravura que dominaba en aquel semblante. (…) Vestía entonces un chiripá de paño negro sujeto a la cintura por un tirador cubierto de monedas de plata que le servían para oprimir su estómago algo saliente. De este tirador pendían por la parte de adelante dos brillantes trabucos de bronce, y sujetaba sobre el vacío, al alcance de la mano derecha, un daga lujosamente engastada. (…) El aseo de su ropa, que se veía en su blanquísima camisa y en el prolijo cribo del calzoncillo, era notable. Su traje estaba completado por una bota militar flamante adornada con espuelas de plata, un saco de paño negro, un pañuelo de seda graciosamente enrollado al cuello y un sombrero de anchas alas. (…) En su mano derecha, pendiente de la muñeca, se veía un látigo de

[55] Hernández, José. op. cit. p. 68.

plata, de los llamados brasileños; en el dedo meñique usaba un brillante de gran valor, y sobre su pecho, cayendo hasta uno de los bolsillitos del tirador, brillaba una gruesa cadena de oro que sujetaba un reloj remontoir"[56].

Vale también el ejemplo de *Hormiga Negra* para revelar el carácter fuerte, altivo y resuelto de los personajes de Gutiérrez. Más allá de su juventud que lo hace arrogante y pendenciero *Hormiga Negra* tiene un alto aprecio por la libertad, la justicia y la dignidad humana. En parlamento con su padre sostiene: "*¿Y por qué tata ha de atropellar por todo y ha de querer llevarme por delante como a un traste viejo? Yo soy un hombre libre, igual a cualquiera, desde que vivo de mi trabajo, y no lo voy a ocupar a él para que me mantenga mi mujer. Alguna vez es preciso mostrar quién es uno, y ahora me toca a mí. Lo que sea sonará, y quedará de una vez establecido que no tengo que andar pidiendo licencia a nadie para hacer mi voluntad*"[57].

e) Cambio de escenario

El gaucho habitaba la mayor parte de su vida en las ciudades: los ámbitos rurales sólo representaban su lugar de trabajo. Lo natural era que montara su rancho en las orillas de las poblaciones, en los suburbios, o en los pequeños asentamientos de la campaña, y residiera junto a su esposa e hijos sosteniendo una vida en comunidad. En el caso de tomar trabajos fuera de las zonas urbanas lo hacía estableciéndose en una estancia hasta donde trasladaba a su familia, y de no ser posible o conveniente, condicionado por la brevedad de su contrato, reparaba en la posibilidad de convivir junto a sus pares. El gaucho esencialmente era un hombre social que gustaba de estar en compañía. Por ello concurría con asiduidad a las pulperías, bailes, burdeles y fiestas populares que se celebraran en su cercanía. Allí cantaba, bailaba y practicaba todo clase de juegos (carreras de caballo, taba, sortija, etc.).

Fuera de los asentamientos urbanos se habría el desierto, lugar plagado de peligros (indios, ladrones, animales salvajes), por donde el gaucho solamente transitaba si tenía la necesidad de trasladar animales o mercaderías. No obstante, los textos del *género gauchesco* emplazaron al desierto y a la frontera como los ámbitos de residencia natural del gaucho: ya sea por su pertenencia a los cuerpos del ejército o bien por la necesidad de andar huido de la justicia. Esta operación impuso la imagen de un ser

[56] Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Biblioteca Clarín, Barcelona, 2001. pp. 18-19.
[57] Gutiérrez, Eduardo. *Hormiga Negra*. Perfil Libros, Buenos Aires, mayo de 1999. p 77.

huraño y salvaje, gustoso de habitar territorios aislados para vivir al amparo de la sociedad. Situación que le daba al gaucho un perfil negativo.

Entonces, en el marco de renovar la fisonomía y personalidad del gaucho, Eduardo Gutiérrez procedió a desplazar el escenario de la acción desde el campo a la ciudad. Para sus personajes el desierto fue sustituido por los suburbios de Buenos Aires, La Matanza, Dolores, o San Nicolás. Con esta maniobra logró ubicar al gaucho en el espacio mismo donde se desarrollaba la vida social de la época: "el desierto, sobreentendido pero omnipresente en el escenario propio de *Martín Fierro*, cede lugar en *Juan Moreira* al tipo de asentamiento que comenzaba a mostrar su relieve en la campaña y que implicaba tanto el surgimiento de un fenómeno urbano autónomo, como la constitución de cabeceras de puente para el tránsito de las migraciones internas hacia Buenos Aires. Los pueblos de *Juan Moreira* están conectados por el ferrocarril, tienen hotel, salón de billares, barbería, casas de diversión, prostíbulo. La sociabilidad, en ellos, reúne los signos de un ruralismo primitivo, tributario de la todavía amenazante proximidad con la frontera, y los de un urbanismo moderno, alimentado por la creciente eficacia de los medios de comunicación"[58].

Las historias de los folletines de Gutiérrez comenzaron sus argumentos narrando la actividad tranquila del gaucho. Sus personajes vivían junto a su la familia y vecinos, dedicándose a domar caballos, criar animales y cuidar sus tierras. *Juan Moreira*, *Hormiga Negra*, *Juan Cuello* y *Santos Vega* exhibieron su condición urbana aún en los momentos en que se vieron obligados huir de la justicia. Cuando las circunstancias los obligaron a abandonar la querencia no fue el desierto el que los cobijó. Prefirieron desplazarse a otras ciudades, o bien asentarse en las orillas del poblado desde donde podían relacionándose con sus amistades y escabullirse en el momento que fuera necesario.

Aceptaciones y rechazos

La literatura popular de signo criollista[59] desde sus inicios en las páginas del periódico *La Patria Argentina* se enfrentó al virulento rechazo de los sectores

[58] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 91.
[59] A mediados de la década de 1880 el término "criollo" comenzó a ser ligado al término "popular". A partir de los años '90 directamente fue incorporado como su equivalente. Contaminación semántica

profesionales y letrados que sintieron profanado el cultivado espacio de la literatura nacional por unas novelas de folletín tan vulgares como perniciosas.

Desde la emancipación extranjera los sectores de la cultura letrada fueron quienes condujeron los procesos de producción y circulación de los componentes culturales y de comunicación, ejerciendo un férreo control sobre los instrumentos de simbolización que consideraban indispensables para la modelación de una cultural nacional que engrandeciera a la sociedad argentina. Frente al explosivo éxito de los textos criollistas, arremetieron agresivamente contra quienes promovían está grosera literatura, arguyendo que sus contenidos atentaban contra la buena moral y el correcto orden social, dado que reproducían, y aún peor, exaltaban, lo que sólo podía ser calificado como una política del hampa. Sus detractores acusaban al *criollismo* de celebrar lo más execrable de la condición humana. Señalaban en sus páginas la perniciosa promoción y elevación de héroes que se ajustaban a todas las categorías de pendencieros, canallas, asesinos y ladrones, gustosos de emborracharse en las pulperías y de apostar cuanto capital poseyeran en partidas de naipes y dados o en algún otro entretenimiento de carácter popular (el juego de la taba, carreras cuadreras, etc.). Al mismo tiempo rechazaban en sus textos la proliferación de un vocabulario inculto que reproducía el habla de los conventillos y las ranchadas, con usos expresivos propios del cocoliche, el dialecto orillero y el lunfardo. En fin, para sus críticos el empeño de esta literatura significaba enaltecer la figura de un gaucho inculto, mal hablado y sin valores morales.

La vertiginosa penetración de esta literatura *tan mal escrita* representaba para la óptica de las clases dirigentes un significativo obstáculo en la edificación de una sólida identidad nacional. Al mismo tiempo su propagación constituía un escollo para la concreción de una eficiente política cultural. Estas circunstancias avivaron las disputas enfrentando a una elite que promovía las formas genuinas de la cultura letrada y a un moderno sector que, impulsado por los intereses comerciales de la prensa periódica, editaba textos de *escaso valor literario* para satisfacer las demandas en aumento de un público masivo.

Las dificultades encontradas por las clases dirigentes para accionar positivamente en el control de la difusión de la literatura criollista estuvieron estrechamente relacionadas con la estructura de la prensa. La violenta expansión de los

---

seguramente motivada en la aceptación general de que toda expresión que pudiera ser tildada de criolla era necesariamente popular (Prieto, Adolfo. op. cit. p. 64).

medios de comunicación, y la asimilación de las nuevas tecnologías que corrían unidas a los procesos de modernización, significaron profundos cambios en la composición de los medios que imposibilitaron a los sectores letrados intervenir en las políticas de edición. Si bien importantes familias acomodadas económica y políticamente retenían el control de los periódicos e imprentas más destacados de los grandes centros urbanos, surgieron nuevos medios gráficos que focalizaron su interés en el lucro editorial. Con la proliferación de las imprentas comenzaron a editarse materiales de lectura de diversa factura. Entre ellos se mezclaban folletines criollistas con algunos títulos de novelas de reconocidos y aprobados escritores extranjeros como Balzac, Verne, Dickens, etc. Ediciones que se encargaron de cuidar la rentabilidad del editor antes que los contenidos y calidades de las publicaciones. Prevalecía entonces el criterio comercial que sostenía que debía imprimirse aquello que más rápido se acomodara entre la masa de lectores. Estos nuevos lineamientos modificaron profundamente el aparato productor de materiales de lectura y con ello menoscabaron el exclusivo dominio de la clase letrada. Circunstancias que al mismo tiempo determinaron nuevos modos de acceso y consumo.

Al mismo tiempo, las páginas de la prensa periódica se constituyeron en un espacio de lectura compartido por las porciones tradicionales de la cultura letrada y el nuevo contingente de lectores surgido de las campañas de alfabetización masiva. Esto significó que un circuito de lectura exclusivo de una elite se socializara y se masificara. Los periódicos se convirtieron en un espacio de encuentro y de articulación de los códigos expresivos de los distintos segmentos sociales.

Considerada esta nueva situación debe señalarse que la conformación de la prensa diaria como un espacio de lectura compartido no significó que se fusionaran las prácticas de lectura: "la cultura letrada, la cultura del grupo social y profesional, que se percibía y era percibida como instancia final de todos los procesos de comunicación, continuó reconociendo en el libro la unidad vertebradora de su universo específico"[60]. El espacio del libro se mantuvo prácticamente inalterado, sostenido por los tradicionales modos de acceso. En cuanto a los sectores populares se puede afirmar "que una porción considerable del nuevo público agotó las prácticas de la lectura en el material preferentemente informativo ofrecido por la prensa periódica. Pero puede conjeturarse al mismo tiempo, con bastantes indicios a la mano, que otro sector numerosísimo del mismo público se convirtió en el receptor de un sistema literario que en sus aspectos

[60] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 14.

externos no parece sino un remedo, una versión de segundo grado del sistema literario legitimado por la cultura letrada. El libro es aquí un objeto impreso de pésima factura; la novela es folletín; el poema lírico, cancionero de circunstancias; el drama, representación circense"[61].

Representaciones del criollismo

En el momento de emergencia del *criollismo literario* la obra más destacada y representativa fue la que narró la historia de *Juan Moreira* (un reconocido gaucho que tomara renombre por sus hazañas en la década de 1870). La trama refiere la biografía de un hombre común que vivió junto a su mujer (Vicenta, "joven paisanita cuya hermosura era proverbial en el pago"[62]) y a su hijo (Juancito que "vino a absorber su cariño y todo su tiempo"[63]) en un rancho del partido de La Matanza; en posesión de tierras y animales.

El relato de Gutiérrez reseña que *Juan Moreira* fue un paisano afortunado, respetado y agradecido de su suerte. Lo destacaron el manejo de las armas y su habilidad con las *bordonas*. Un día, impulsado por sus buenas intenciones, "facilitó al almacenero Sardetti la suma de diez mil pesos que éste le pidió para hacer una compra de frutos del país, préstamo que fue hecho sin recibo ni documento alguno y completamente a la buena fe de ambos"[64]. Vencido el plazo del pago *Moreira* decidió reclamar la devolución del dinero pero el almacenero se negó a reconocer su deuda. Afectado por el actuar artero se dirigió al teniente alcalde solicitando su intervención para hacer justicia y éste arreglado con el almacenero le vociferó: "*la justicia que te he de dar es una barra de grillos, ladrón, que vienes a contar bolazos*"[65]. Provocado por tal abuso y viéndose desamparado decidió hacer justicia por mano propia y en enfrentamiento a cuchillo mató al almacenero. Cometida su venganza se vio obligado a evadirse de la persecución policial vagando sin rumbo por los partidos bonaerense. Acosado por las partidas se defendió con tal bravura e inteligencia que pronto su nombre corrió por la campaña como sinónimo de temeridad.

[61] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 15.
[62] Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. op. cit. p. 21.
[63] Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. op. cit. p. 25.
[64] Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. op. cit. p. 23.
[65] Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. op. cit. p. 27.

En el texto de Gutiérrez realidad y ficción se aunaron para hacer de la vida de un gaucho una novela de éxito popular. La historia del hombre *Juan Moreira*, del hombre real de carne y hueso (que lo iguala con la suerte que corrieran anónimamente innumerables gauchos de la campaña), se vio trastocada por la impronta de un escritor que lo convirtió en un personaje célebre. Las páginas del folletín inmortalizaron su historia desdoblando su figura en la de un hombre común y la de un héroe: "pese a que, como otras historias de bandidos, la suya circulaba entre los paisanos y en boca de algún gaucho cantor, la transformación de Moreira en un héroe popular no podría entenderse sin el folletín en el que Eduardo Gutiérrez narró su vida por primera vez en 1880, cuando un verdadero Moreira ya había muerto en un enfrentamiento policial, de espaldas y contra una tapia que no alcanzó a saltar. Es decir: el héroe popular no puede entenderse, en las épocas de fuertes inflexiones modernizadoras como lo fue la década del 80, sin considerar su pasaje por un medio de comunicación de masividad incipiente como era la prensa de esos años. En ese sentido, y a modo de precursor, Juan Moreira es el primer héroe popular mediático en la Argentina"[66].

Ahora bien, si la historia de *Juan Moreira* igualaba en su mayor parte los sucesos hallados en la primera parte del *Martín Fierro* ¿qué hubo en *Juan Moreira* que le permitió generar tanta empatía entre los lectores? ¿qué hizo a *Moreira*, y no a *Fierro*, un héroe popular como nunca había tenido la sociedad argentina? Dijimos que en ambos casos hay una aplicación diferencial de la ley que les implicaba incurrir en el *delito* y los obligaba a andar alzado para no ser apresados por una justicia a la que le alcanza su condición de gaucho para condenarlos. Afirmamos que el resultado fue el mismo: el exilio, y como consecuencia la pérdida del hogar, de las tierras y de sus animales. No obstante hay una diferencia esencial en la historia de *Juan Moreira* que parece ser la clave de la aceptación y el amplio reconocimiento entre los lectores de finales del Siglo XIX: ***su actitud frente al destino***.

Martín Fierro aceptó su destino pacientemente: no se opuso a ser enrolado en el ejército y ni a ser conducido a la frontera, no se resistió a la disciplina impuesta: fue mal alimentado, quedo sucio y harapiento, lo igualaron a la categoría de un animal por su condición de gaucho bruto y él apaciblemente cedió a los acontecimientos. Fue recién a los tres años (ya completamente deshumanizado) que se reveló a su situación para caer progresivamente en la ilegalidad (primero huyó de la frontera, luego mató al negro y por

[66] Laera, Alejandra. *Metamorfosis de un héroe popular argentino: las mil caras de Juan Moreira*. op. cit. p. 5.

último se enfrentó a la partida). En contraposición *Juan Moreira* desde el inicio se mostró intolerante: arremetió contra su suerte (así todos los gauchos de Gutiérrez) y se negó a peder su libertad y su dignidad: "mata y muere en una cadena de sangre en cuyo origen se ventila una quisquillosa defensa del honor personal y en cuyo transcurso se juega denodadamente la afirmación instintiva de la libertad. Sus luchas contra los agentes policiales se ubican entonces en el eje mismo de la narración y no en sus aledaños; son el motor de sus actos de coraje y no los síntomas de su degradación moral y su derrota"[67]. Esta nueva actitud frente a un destino que se muestra oscuro y colmado de dificultades es la que explica en parte la empatía del público con los gauchos de Gutiérrez. Se comprende esta relación al observar que quienes leyeron estos folletines fueron personas pertenecientes a las capas más bajas de la estructura social (en su mayoría inmigrantes, o nativos migrados desde zonas rurales hacia los grandes centros urbanos) que encontraban grandes dificultades para integrarse en la nueva organización de la sociedad argentina e insertarse a una cultura que no lograban hacer propia. En las obras de Gutiérrez hallaron hombres que sufrían sus mismas dificultades y aflicciones. Entonces depositaron en estos personajes una sólida identificación que los ligó estrechamente al *criollismo* y sus producciones.

Analizar el vínculo que se estableció entre esas ficciones y el público, permite ampliar el criterio que atribuyó a los folletines una función estrictamente de entretenimiento, y nos habilita a pensar las historias de Gutiérrez como medios en donde los lectores canalizaron sus frustraciones y alivianaron la pesadumbre de sentirse atropellados en sus derechos. "Desde que las novelas de Gutiérrez utilizan en préstamo muchos de los recursos utilizados por las novelas de consumo masivo en los centros urbanos europeos, parece legítimo inferir que las respuestas de su público debieron orientarse por patrones similares. Se ha dicho que la función de la novela popular fue, primariamente, la de entretener, la de proponer un pasatiempo al contingente de lectores situados en la base de la pirámide social. Se ha dicho también que esta función de entretenimiento pudo agotarse en sí misma o pudo estar acompañada de otra, de carácter vicario, delegador, por lo cual los actos incumplidos de la conducta individual del lector pasarían a satisfacerse en los actos de arrojo y en la determinación indoblegable del héroe"[68]. Los lectores encontraron en las acciones valerosas de estos gauchos, un

[67] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 94.
[68] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 97.

espíritu (su espíritu) que no se doblegaba al destino y se levantaba contra el poder opresor para rectificar su condición desigual.

Lo que motivó la lectura de estas obras no fue la empatía con las malas conductas o la glorificación de héroes *malhechores* y *asesinos* como indicaban los detractores del *criollismo literario*, sino el reconocimiento íntimo con esos gauchos (mitad héroes de ficción, mitad hombres de carne y hueso) que enfrentaron día a día las condiciones más desiguales, que no se doblegaron frente a su destino y que lucharon hasta las últimas consecuencias por imponerse a sus designios y reclamar su lugar en la sociedad argentina. Hubo en la actitud de estos gauchos la intención de cambiar el signo de su suerte (la cual estaba marcada por su condición natural), de violentarla y lograr una reivindicación definitiva (es el caso de *Hormiga Negra*) o bien dejar la vida en el intento (como le ocurre a *Juan Moreira*).

Gutiérrez concientemente planteo la situación: "el gaucho habitante de nuestra pampa tiene dos caminos forzosos para elegir: uno es el camino del crimen, por las razones que expondremos; el otro es el camino de los cuerpos de línea, que le ofrece su puesto de carne de cañón"[69]. Frente a esta tesis es que se levantaron los gauchos de sus historias. Lo que estos personajes simbolizaron fue la lucha por quebrar una determinación. No sin dificultades y debiendo caer muchas veces en aparentes contradicciones. Fue por ello que los lectores nunca definieron a estos gauchos como bandidos y su nobleza nunca fue puesta en cuestión. Percepción que el mismo escritor indujo en las páginas de la historia de *Juan Moreira*: "Cuando hablamos con él, Moreira estaba tachado de bandido y su fama recorría los pueblos de nuestra campaña. Y había sin embargo, en el conjunto de su arrogante apostura, tanta nobleza, tal sello de simpática bravura, que uno se hacía en su pensamiento esta fuerte conclusión: es imposible que este hombre sea un bandido"[70].

La literatura de signo criollista operó como una forma de socialización en los sectores populares de finales del siglo XIX. Produjo una identificación espontánea con el repertorio del universo criollista y con los materiales provistos por la tradición: los mitos campesinos, los juegos populares, la música, las danzas y los platos típicos. El movimiento fue hacia la versión remozada del gaucho, símbolo de coraje y determinación: era un *modelo de argentinismo* entre tanto cosmopolitismo. Prosperaron los *Centros Criollos* en donde personas de todas las nacionalidades se juntaron a leer y

[69] Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. op. cit. p. 19.
[70] Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. op. cit. p. 17.

recitar los textos. En estos espacios de encuentro se expresaron y comportaron de acuerdo con el modelo de ese tradicionalismo: bailaron, cantaron, comieron y se vistieron a la usanza del gaucho: "grupos de jóvenes de ambos sexos y de origen étnico diverso se reunían en estos centros para reproducir una atmósfera rural que parecía garantizar, por si misma, la adquisición del sentimiento de nacionalidad necesario para sobrevivir, en algunos casos, a la confusión cosmopolita, y para enfrentar, en otros, a los brotes xenofóbicos que acompañaron el entero proceso de modernización"[71].

Al mismo tiempo el circo y las fiestas de carnaval se convirtieron en ámbitos en los que relució toda la imaginería del *criollismo*. En los circos se representaron las obras de Gutiérrez con éxitos de público que se multiplicaron en cada función. En los bailes de carnaval las figuras de *Juan Moreira*, *Hormiga Negra* y *Santos Vegas* dieron color a los disfraces elegidos por la mayoría de los participantes que "solos o en grupos; escrupulosos o desaprensivos en el cuidado de la vestimenta; a pie o a caballo; acompañados de guitarras o arrastrando sonoras espuelas, convertían por momentos las calles de Buenos Aires en la proyección más o menos fantaseada del viejo campo argentino"[72].

En momentos en que la población argentina necesitó de una síntesis cultural que pudiera incluir lo tradicional y lo moderno, lo extranjero y lo originario, irrumpió el *criollismo* proveyendo un conjunto símbolos que sirvieron para alimentar la conformación de una nueva identidad nacional.

[71] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 145.
[72] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 150.

CAPÍTULO TERCERO

La Historieta

Para el caso que pertenece a este trabajo interesa particularmente el uso que hizo de la figura del gaucho un género que al igual que el *criollismo literario* emergió en las páginas de la prensa diaria a finales del siglo XIX. Pocos años antes de que los hermanos franceses Louis y Auguste Lumière desarrollaran el cinematógrafo tuvo origen en los Estados Unidos un género narrativo que logró un gran impacto en las capas populares de la sociedad norteamericana y que inmediatamente conquistó las páginas de los periódicos de todo el occidente: *la historieta*.

Desde su nacimiento en las secciones dominicales de la prensa la historieta consiguió evolucionar elaborando modos específicos de producción, circulación y consumo que la hicieron el género más elegido por los lectores de todo el mundo. En la Argentina su desarrollo revistió características distintas a las encontradas en el caso de Estados Unidos o de Europa. Su desembarco en el país fue tardío y su progreso particularmente lento en los primeros años. Pero una vez admitida por el lector argentino se constituyó en una fuerte industria editorial que produjo numerosas obras de reconocimiento internacional. Cientos fueron los personajes y múltiples las temáticas abordadas por los dibujantes y guionistas locales. Y entre ellas tuvo un lugar destacado la *historieta gaucha* que irrumpió aportando una exclusiva representación del gaucho.

Emergencia del género historieta

Para comenzar el desarrollo del *género historieta* vale el aporte que hizo Jorge Rivera en su artículo *Para una cronología de la historieta* que nos permite dar cuenta del momento de emergencia: "los orígenes de la historieta, al igual que los de la novela popular, están estrechamente ligados al desarrollo del periodismo moderno (…). Estos orígenes, mas precisamente, se relacionan con las particulares características del periodismo norteamericano de fines del siglo XX, el que en su puja por la conquista de nuevos lectores resuelve incorporar (…) el novedoso y atractivo ingredientes de los cartoons a todo color, convertidos poco después en strips, o historietas en el sentido convencional"[73].

El acelerado progreso de las nuevas tecnologías aplicadas al campo editorial sumado a la conformación de una importante masa de nuevos lectores, fueron los estímulos que impulsaron la vertiginosa modernización de la prensa norteamericana y su transformación en una empresa periodística. En el último tramo del siglo XIX, al igual que ocurrió en nuestro país, la prensa estadounidense se convirtió en un jugoso negocio que atrajo el interés de importantes empresarios motivados por el creciente lucro y el poder que significaba dirigir los principales órganos de prensa. Dos grandes magnates de la prensa norteamericana, Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst, referentes de la innovación de la prensa periodística, "advirtieron con indudable lucidez esta nueva realidad y se embarcaron en una virulenta pugna por la conquista y el control del dilatado mercado norteamericano, a partir de una formulación periodística que incluía la explotación del sensacionalismo, las campañas de saneamiento, la pérdida jingoista, la cuidadosa selección de temas y titulares, la abundancia del material gráfico, la "fabricación" de la noticia, el estilo directo y claro, la reducción del precio del ejemplar, etc."[74]. Estos personajes no sólo repararon en el negocio que significaba la venta de los periódicos sino fundamentalmente en la posibilidad de conformar órganos de opinión que influyeran directamente sobre las cuestiones económicas, políticas y sociales de los Estados Unidos. Al mismo tiempo, comprendieron el importante rol que debían tener los mensajes gráficos como instrumento de atracción de los lectores.

[73] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Editorial Legasa, Buenos Aires, 1987. p. 70.
[74] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 71.

En el año 1893 el periódico *The New York World* publicó el primer suplemento cómico a color causando un gran impacto entre los lectores. En 1895, movido por el afán de acaparar a los principales artistas gráficos, Joseph Pulitzer contrató al dibujante Richard Outcault para las páginas del suplemento dominical y logró que éste se mudara con la tira gráfica *Hogan Alley* que hasta entonces publicara en la revista *Truth* (1894-1895). La historia hizo su aparición en *The New York World* el 17 de febrero de 1895 con impresiones en blanco y negro. A partir del día 5 de mayo del mismo año comenzó a ser publicada a todo color distinguiéndose llamativamente el amarillo de la vestimenta de su personaje principal (Figura Nº 1).



Figura Nº 1 (*Yellow Kid*)



Figura Nº 2 (*Yellow Kid 25 de Octubre de 1986*)

La plancha tuvo como protagonista distinguido a un niño con rasgos orientales llamado *Mickey Dugan* (luego conocido como *Yellow Kid*) que vestía una larga y desalineada camisola color amarillo. Los parlamentos fueron escasos y para los mismos se utilizó un lenguaje marginal (especie de jerga, propia de los guetos). La ilustración de la tira evolucionó rápidamente e introdujo importantes innovaciones, por ejemplo: incorporó las alocuciones de los personajes encerradas en globos (Figura Nº 2). La historia fue acogida con éxito por el público norteamericano y con el tiempo la apodaron *The Yellow Kid* en alusión a su principal estrella. Las primeras publicaciones se desarrollaron en una *plancha* de dibujo único (Figura Nº 3) en las que se presentaba la totalidad de la historia; con el tiempo se adoptó como variante narrativa el desarrollo de la *tira*[75]. El contenido de los diálogos desde su inicio se caracterizó por sus dichos maliciosos e impertinentes que pusieron en evidencia "la vida turbulenta, los actos absurdos, el sadismo, la violencia y la inventiva de los habitantes de una miserable callejuela de bajo fondos"[76]. Sus líneas abordaron el problema de la pobreza en los

[75] En el formato *tira* la historia se despliega a lo largo de cuadros sucesivos que añaden progresivamente la información hasta la última viñeta en que se produce el remate.
[76] Masotta, Oscar. *La Historieta en el mundo moderno*. Editorial Paidós, Barcelona, 1982. pp. 22-23.

sectores marginales de la sociedad estadounidense y pusieron de manifiesto un mundo que para muchos era preferible ocultar. La temática escandalizó tanto a la alta sociedad neoyorquina que luego encontrarían inspiración en las características particulares de esta tira para señalar peyorativamente como *prensa amarilla* al periodismo sensacionalista. Con algunas disidencias entre los historiadores se ha considerado a la tira de *The Yellow Kid* como la obra cómica que inauguró el *género historieta*.

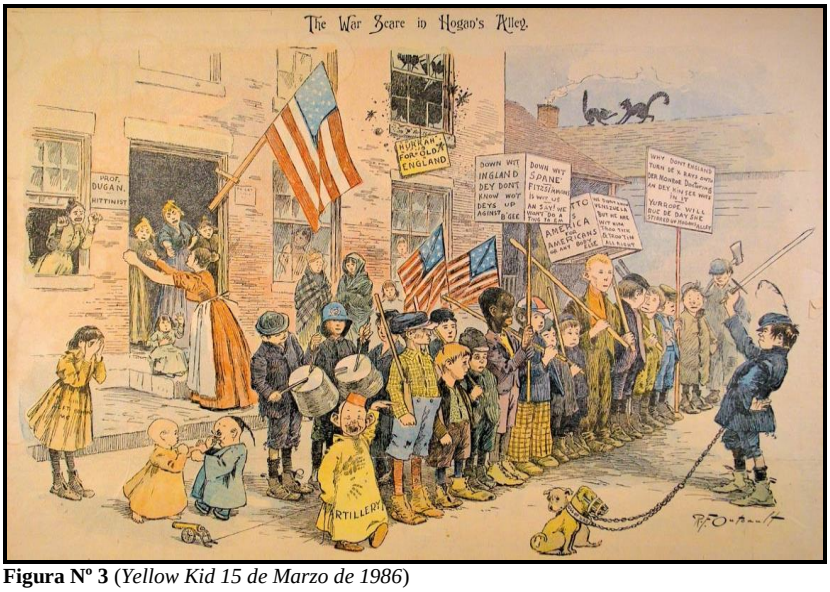

Figura Nº 3 (*Yellow Kid 15 de Marzo de 1986*)

El desarrollo de la tira no sólo quedó ligado a las innovaciones gráficas y técnicas que aportó el dibujante sino que al mismo tiempo estuvo sujeto al grado de entrenamiento que los lectores adquirieron en la comprensión de este nuevo género. Los signos propios de la historieta (completamente naturalizados en los lectores contemporáneos) significaron décadas de progresivos hallazgos e incorporaciones en las que el público consiguió extender sus competencias de lectura. Esto fue puesto en evidencia en el diseño de una de las *tiras* iniciales de *The Yellow Kid* (Figura Nº4) donde el autor juzgó necesario marcar el sentido de la lectura numerando cada una de las viñetas. Este hecho hoy resultaría absurdo dado el adiestramiento en los códigos de la historieta nos permite comprender el sentido de la acción sin la necesidad de marcas de ese tipo. No obstante en el momento de su aparición fueron determinantes para asegurar la comprensión de la obra. Al mismo tiempo se incorporaron en estos primeros ensayos algunos elementos que definieron la semiótica de la historieta: uno es el caso del humo exhalado por el niño, representado por líneas que trazan una nube; otro es el espiral de líneas sobre la cabeza que indican su estado de mareo general.

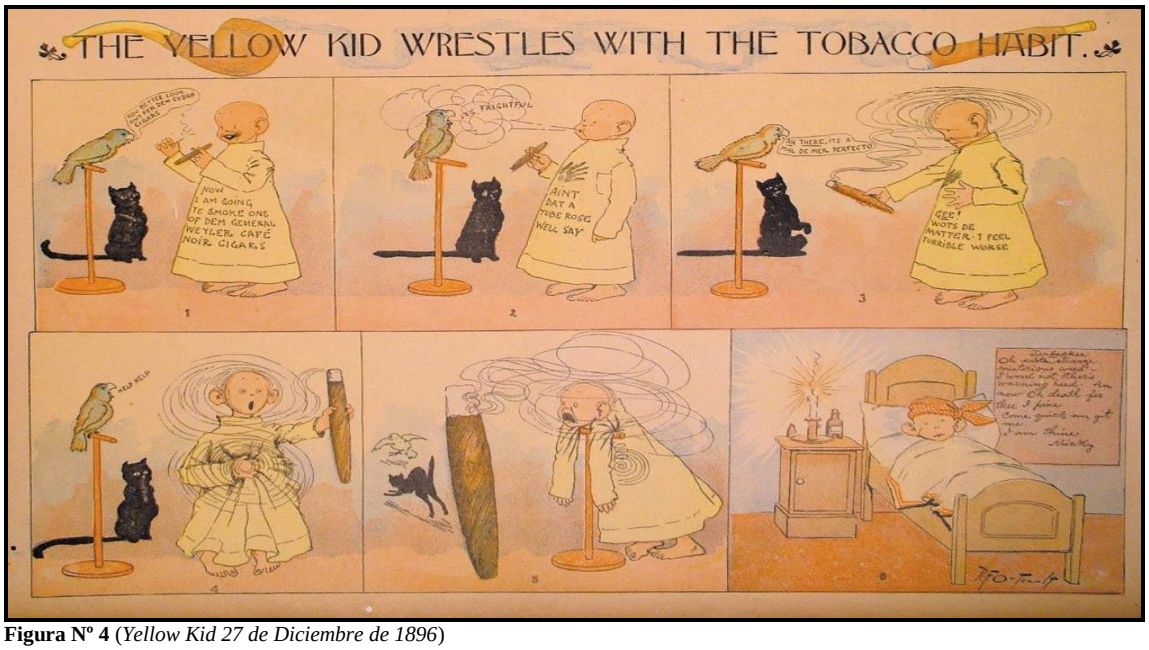

Figura Nº 4 (*Yellow Kid 27 de Diciembre de 1896*)

Los periódicos norteamericanos impulsados por el éxito editorial que significó la tira *The Yellow Kid* destinaron un lugar central a la publicación de historieta. A la contribución inicial de Outcault se sumaron destacados dibujantes que contribuyeron al fortalecimiento del género y a su expansión fuera de los Estados Unidos. En el momento fundacional autores como Swinnerton, Dirks y Frederik Burr Opper aportaron significativas innovaciones que definieron su esencia. En sus trabajos afirmaron el recurso a la continuidad y permanencia de los personajes, desarrollaron el empleo de signos gráficos como elementos expresivos, abordaron nuevas temáticas y establecieron definitivamente el uso del globo para contener los diálogos. En esta primera etapa de la historieta sus características señalan: "el dibujo caricaturesco, el *cartoon* desarrollado en torno a un incidente más o menos unitario, que abarca tres o cuatro cuadros o zonas y persigue un efecto generalmente cómico, con texto esquemáticos de factura no necesariamente prolija"[77].

La historieta no sólo se estableció como parte orgánica de los medios gráficos sino que al mismo tiempo comenzó a definirse como un modelador ideológico de la sociedad norteamericana. Concluida la primera guerra mundial -en la que Estados Unidos finaliza como el principal beneficiario- la economía estadounidense inició un acelerado proceso de crecimiento y acumulación. En esta etapa de opulencia y expansión del consumo "la industria cultural y recreativa experimenta también un impulso de intensidad notable: la prensa masiva, el cine y la radio, junto con los

[77] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 73.

espectáculos deportivos y los 'desfiles de fantasía', monopolizan la atención de amplias capas de la clases media norteamericana"[78]. Momento en que emergieron tiras del tipo *Barney Google* de Billy DeBeck que ahondó (siempre solapadamente) en las preocupaciones por el dinero y el prestigio social o la historia de *Little Orphan Annie* señalada como una promotora política de rigurosa ideología de derecha.

La demanda creciente de nuevas tiras por parte de los sectores medios y bajos de la sociedad dejó en evidencia el grado de penetración e influencia del género sobre un importante conjunto de la población. Los autores repararon en el poder sugestivo de la historieta y vieron la posibilidad de operar en la modelación de las conductas sociales con los mensajes transmitidos en sus historias; fundamentalmente aquellos dirigidos a sostener el orden político, social y económico establecido: "es como si, y a nivel bastante conciente, gran parte de los dibujantes norteamericanos hubieran decidido convertir la historieta en el más extenso y poderoso intento de promoción publicitaria – para ambos consumos, interno y externo- de los Estados Unidos"[79].

Sirve de ejemplo el caso de Harold Gray con su tira *Little Orphan Annie* (Figura Nº 5), publicada el 5 de agosto de 1924 en el *Chicago Tribune*. Esta obra, considerada la más popular de la prensa norteamericana en el siglo XX, se destacó por el rol moralizante y de estricto control social que ejerció en los momentos más duros de la crisis de los años '30. En momentos de la *Gran Depresión* su autor se sirvió del ingenio de la tira para transmitir un mensaje de exacerbado conservadurismo en amparo del sistema norteamericano. En los giros de la historia se observó la defensa del sistema capitalista por parte de todos los sectores sociales aún los más perjudicados: "Paternalismo de los ricos, glorificación del mundo de los patrones, defensa de la propiedad privada (son los pobres quienes hacen esa defensa), identificación de los buenos con los campesinos y de los malos con las ciudades y la industria: en fin, la tira acumula desembozadamente las reglas de honor de la mentalidad más rígida"[80].

[78] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 74.
[79] Masotta, Oscar. op. cit. p. 36.
[80] Masotta, Oscar. op. cit. pp. 36-37.

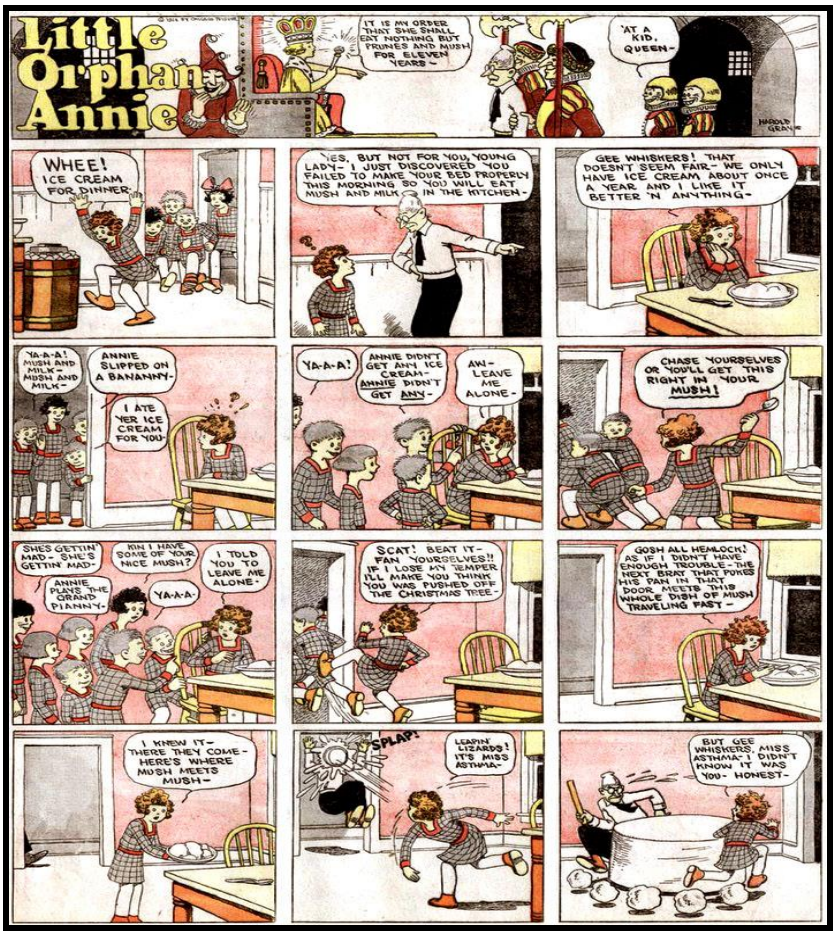

Figura Nº 5 (*Little Orphan Annie 2 de noviembre de 1924*)

La crisis mundial que estalló en el año 1929 y se extendió por todo el largo de la década del '30 significó para los Estados Unidos una profunda depresión económica que elevó abruptamente la desocupación e impactó directamente sobre el salario real de los sectores populares. En la medida que creció el malestar social el consumo se derrumbó hasta alcanzar el punto más bajo en la historia del país. Al mismo tiempo, la contracción de los mercados erosionó la producción de la industria cultural y recreativa. Sin embargo, no logró impactar sobre la realización y publicación de tiras gráficas. Llamativamente, y en signo inverso a la gran depresión, la *historieta norteamericana* inició un proceso de expansión sustentado en la elaboración de nuevas tiras y en el perfeccionamiento de las técnicas de ilustración. Los años '30 se constituyeron en la década de oro de la *historieta norteamericana*.

En la medida en que el público amplió su competencia de lectura asimilando los códigos formulados por el cine, la gráfica y la fotografía, aumentaron las exigencias hacia las propuestas plásticas y temáticas de la historieta. El diseño rudimentario de tipo

caricaturesco cedió lugar a un grafismo realista que ahondó en los detalles y buscó equipararse a la estética de la fotografía. Al mismo tiempo la mirada hacia las técnicas del cine introdujo nuevos enfoques en la construcción de las obras: se igualaron los planos de la toma cinematográfica, se redefinieron las reglas del montaje y se incorporaron nuevos desarrollos narrativos. También hicieron su aporte el dibujo de ilustración y la gráfica que en conjunto contribuyeron a enriquecer el lenguaje de la historieta. Un punto significativo a destacar en los primeros años de la década del '30 fue el advenimiento de una original experiencia de trabajo aplicada a la producción de nuevos títulos: la conformación de equipos de trabajo. Progresivamente se abandonó el recurso al artista individual (que tomaba bajo su mando la elaboración de los argumentos y la ilustración) para comenzar a valorarse el sistema de colaboración entre dibujante y guionista con la intención de elaborar obras de excelente calidad gráfica y argumental.

Esta etapa fue próspera en número de tiras y en temáticas abordadas. En la línea de las caricaturas se destacó la aparición de *Popeye* (de Segar); dentro del tópico deportivo *Joe Palooka* (de Ham Fisher); aventuras *Tim Tyle*r (de Liman Young); policial *Dick Tracy* (de Chester Gould); ciencia ficción *Flash Gordon* (de Alex Raymon); en *historieta*s *familiares* o con niños como personaje principal (también llamadas *girl strip* o *kid strip*) los capítulos de *Blondie* (de Chic Young), *Aplle Mary* (de Martha Orr) y *Henry* (de Carl Anderson): todas ellas con una ideología que operó en el sentido de la preservación del *status quo*. Vale como enumeración de los rasgos característicos en el primer lustro de la década (1929-1935) los señalados por Jorge Rivera: "1) la colaboración guionista-dibujante; 2) la organización "dramática" del relato; 3) el pasaje del dibujo caricaturesco al dibujo realista, que prevalecerá en lo sucesivo en las historietas no específicamente humorísticas; 4) el trabajo en equipo"[81].

La segunda mitad de la década se destacó por la emergencia de los superhéroes. Su primera estrella fue el mago *Mandrake* (de Lee Falk y Phil Davis). Luego vendrían *El Fantasma* (de Lee Falk y Ray Moore); *Superman* (de Jerry Siegel y Joe Shuster) y *Batman* (de Bob Kane). Estos personajes revolucionaron el mercado con ventas que doblaron las expectativas de los empresarios y sirvieron para promover la circulación de un nuevo formato: el *comic book* o revista especializada[82]. Esta innovadora experiencia

[81] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 78.

[82] Estas ediciones de formato breve recogieron historias completas de un único personaje o bien compilaron las aventuras por entregas de varios superhéroes.

editorial trasformó significativamente la difusión de historieta y permitió dirigir parte de la producción a satisfacer la demanda de un selecto público entendido en el género. Al mismo tiempo, la propagación de este soporte impulsó la publicación de historias con técnicas narrativas e ilustrativas cada vez más complejas.

El inicio de la década del '40 estuvo marcado por la participación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Los medios de comunicación intensificaron los mensajes destinados a favorecer la intervención en el conflicto armado con el propósito de alinear a la sociedad y a las estructuras económicas bajo un mismo interés. En este contexto se fortaleció la producción de *historietas de guerra* cuyos mensajes fueron entregados a promover la acción de las Fuerzas Armadas. Se destacaron las tiras *Captain Easy, Soldier of Fortune* (conocida también como *César, el Capitán sin miedo*) y *Buz Sauyer* (aviador de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos que combatía contra los japoneses en las aguas del océano Pacífico) en las que se "equilibra un preciso documentalismo gráfico con el manejo de las claves ideológicas y propagandísticas impuestas por los servicios especiales de las Fuerzas Armadas, claves que años más tarde se extenderán por imperio de la 'guerra fría' y la prédica anticomunista, y abarcarán campos cada vez más amplios en una 'escalada' psicológica que seguirá los nuevos caminos del intervencionismo norteamericano"[83].

A mediados de los años '40 se produjeron dos hechos que tuvieron implicancia directa en el mercado de la historieta: el desenlace de la Segunda Guerra Mundial y el advenimiento y consagración de la Televisión como medio de comunicación masivo. Por un lado, la culminación del conflicto armado significó para el género que se debilitara el principal argumento que alimentara su producción durante el primer lustro de la década[84]. Por el otro, la aparición de la Televisión obligó a la historieta a abandonar las líneas generales que la caracterizaron durante la época de oro (1929-1945) para comenzar a indagar en nuevas técnicas gráficas y visuales que le permitieran incorporar las propuestas que se imponían desde la pantalla chica.

La década del '50 representó un momento de inflexión en la industria del género. Luego de transitar la primera parte del siglo XX volcada especialmente a satisfacer las demandas del consumo popular se produjo un quiebre en su modulación que le permitió

[83] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 81.
[84] Para el género historieta el argumento de la guerra significó múltiples posibilidades creativas: aparición de nuevos héroes, ubicación de un enemigo real, preocupación por la seguridad nacional, promoción de alianzas militares, invención de armamentos especiales, y fundamentalmente la defensa del sistema de vida norteamericano.

trazar dos caminos claramente diferenciados en la producción: el *tradicional* que siguió alimentando el gusto de un público masivo y uno *alternativo* que se dirigió hacia un lector especializado y más exigente. Esta disociación significó al mismo tiempo perfilar modos distintos de producción, circulación y consumo: "la historieta, en especial en su vertiente caricaturesca y humorística, comienza a interesar, en una dirección hasta entonces inédita, a un público más sofisticado e intelectual de lectores de diarios y revistas minoritarias o *underground*, en un proceso bastante complejo en el que toman las nuevas corrientes del dibujo (animado como el grupo U.P.A.), los avances de la sensibilidad *pop*, el reconocimiento de la especificidad y el valor estético de la historieta, etc."[85].

A partir del auge mundial experimentado por el género en los años '60, Europa y fundamentalmente Argentina tuvieron la posibilidad de hacer conocer sus producciones y expandir sus mercados al resto del mundo. Progresivamente la historieta alcanzó un nuevo estatus que le permitió despegarse de la concepción que la situara como una técnica vulgar, destinada al entretenimiento de la cultura de masas, para comenzar a ser observada como un estimable *género literario*: "en la década del '60 la historieta comenzó a ser blanco de lecturas que la convirtieron en el objeto de estudio y la llevaron a terrenos ajenos, fuera del consumo inmediato. Estas lecturas tendieron, más que a confirmar su valor, a borrar su carácter de objeto natural de la cultura de masas y a llamar la atención sobre sus mecanismos, su idioma, su ideología. Los estudios eligieron como objeto sobre todo a dos tipos de historieta: aquellas que exhibían su búsqueda de lenguaje (…) o aquellas que, simulando inocencia, contrabandean ideología: series bélicas, *Steve Canyon* de Milton Caniff, *Superman*, los personajes de *Disney*. La crítica (…) tomó el lugar de una investigación (buscaban algo que la historieta escondía) y de un desciframiento (había que interpretar algo que estaba visible pero cuyo sentido último escapaba a una lectura distraída)"[86]. Particularmente se destacan las investigación de Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e Integrados* que sostiene la tesis de una semiótica propia de la historieta; y la distinguida obra *Para leer al Pato Donald* de los escritores Ariel Dorfman y Armand Matellart que centra su análisis en los mecanismos utilizados por la historietas para traficar ideología.

[85] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 82.
[86] De Santis, Pablo. *La historieta en la edad de la razón*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2004. p. 31.

El lenguaje de la historieta

Desde que Umberto Eco (*Apocalípticos integrados, 1965*) y Oscar Masotta (*La historieta en el mundo moderno, 1970*) iniciaron el estudio exhaustivo de las especificidades del género fueron numerosos los ensayos e investigaciones que tomaron a la historieta como objeto de estudio. Las conclusiones de estos trabajos –según encararon su análisis desde la sociología, los estudios culturales, la psicología, la semiótica, u otras ciencias– ayudaron a comprender la complejidad de este fenómeno comunicacional. Tantas perspectivas sobre un mismo género ofrecieron valoraciones y definiciones no siempre concordantes sobre un mismo aspecto. No obstante postularon con unanimidad que la estructura interna de la historieta, esto es, la organización del texto y su articulación con las imágenes, está armonizada con una finalidad narrativa. Sus tesis sostienen que nos encontramos frente a un género narrativo mixto –compuesto por textos y dibujos– que modula el conjunto de sus elementos con la intención de contar una historia. Umberto Eco irá más lejos y dirá que estamos en presencia de "un «género literario» autónomo, dotado de elementos estructurales propios, de una técnica comunicativa original, fundada en la existencia de un código compartido por los lectores y al cual el autor se remite para articular, según leyes formativas inéditas, un mensaje que se dirige simultáneamente a la inteligencia, la imaginación y el gusto de los propios lectores"[87].

La forma específica en que la historieta articula y ordena estos elementos permite sostener la autonomía de su lenguaje respecto a otros géneros narrativos que igualmente hacen uso de la imagen y la palabra. Al mismo tiempo sugiere la ocurrencia de alteraciones, aumentos e intercambios que percibe por la mediación con otros lenguajes. Es un hecho que un lenguaje que no sufre injerencias, y con ellas se modifica, es un lenguaje que ha muerto y como tal permanece inalterable, relegado a un aspecto puramente contemplativo o de estudio. Como sostiene Daniele Barbieri, no podemos concebir a los lenguajes como áreas perfectamente delimitadas, separadas e independientes entre si: "ciertos lenguajes son partes de otros, zonas específicas de lenguajes genéricos, otros lenguajes son el resultado de un nacimiento, del proceso de separación de un lenguaje que ya existiera, y así se parecen mucho a su progenitor, aunque se diferencien en algunos aspectos. Hay otros que tienen características

[87] Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Ediciones Debolsillo, Barcelona, 2004. p. 186.

comunes; descienden tal vez del mismo lenguaje ancestral y siguen manteniendo algunas semejanzas. Y hay lenguajes, en fin, que han tratado de adaptar a su sentir imágenes de otros lenguajes, de manera que puedan valerse de unas características que habían sido colectivamente construidas en aquellos pero no en éstos"[88].

La *historieta* tiene como sus antecedentes inmediatos a la *caricatura* y al *dibujo humorístico*. La *caricatura* es un género artístico de importante tradición política en las páginas de la prensa periódica[89]. Consiste en un retrato o representación grotesca que exagera los rasgos físicos (generalmente acentuando el que más distingue a la persona), la vestimenta o el comportamiento de un individuo para producir con su extrañamiento un efecto humorístico: "la caricatura es ese modo de representar personajes y objetos que destacan ciertas características, deformándolos para expresar alguno de sus aspectos en detrimento de los otros. Más que lo cómico, aquello que caracteriza las caricaturas es lo grotesco, y lo grotesco puede a su vez ser utilizado para diversos fines expresivos: situaciones humorísticas, situaciones marginalmente irónicas, situaciones de pesadilla, de alucinación, exasperaciones expresivas"[90]. Su formato habitual es la viñeta única. La imagen puede estar acompañada de un texto explicativo que introduce la acción o bien de un texto enunciativo que recompone el diálogo entre los personajes y provoca el desenlace mordaz. El procedimiento exige que la persona o situación representada sea conocida por el lector dado que el efecto humorístico surge del reconocimiento de la anomalía propuesta por el dibujo. Eduardo Romano sostiene que "en la caricatura todo el efecto reside en el desajuste visual creado por el dibujante entre la experiencia del espectador y los rasgos de la figura"[91].

[88] Barbieri, Daniele. op. cit. p. 13.
[89] Durante las primeras décadas del siglo XIX la caricatura perfeccionó su técnica y adquirió la forma moderna en que se hizo popular. No obstante, según las interpretaciones sobre su especificidad, hay quienes se remontan hasta antiguas culturas, como es el caso de los pictogramas egipcios, para rastrear sus orígenes.
[90] Barbieri, Daniele. op. cit. p. 75.
[91] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 89.



Figura Nº 6 (*Título: "Cumple años del "Mosquito" ... y del Congreso Argentino", Dibujante: H. Stein, El Mosquito Año VI - Nº 279 / 24 de mayo de 1868*). ***Personajes:*** *El Mosquito, Bartolomé Mitre y la representación del Congreso.* ***Texto al pie:*** *"Me alegro que Dios me haya dejado vivir hasta mi sexto año para ver a Mitre queriendo hacer tragar a la Representación del Pueblo Argentino su última Dama-Juana de Guerra del Paraguay, y espero que me dejará vivir muchos años para ver escenas no menos curiosas".*

En nuestro país la *caricatura* fue un género utilizado con gran agudeza política en los enfrentamientos entre las distintas facciones dirigentes a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Se consolidó como una importante herramienta en la lucha ideológica que sirvió para ridiculizar a personajes de la vida política, militar o religiosa, con el ánimo de ofenderlos públicamente. Sus perspectivas convidaron a una visión no formal y anónima de la crítica. Amadeo Dell'Acqua –reconocido pintor, grabador, ilustrador y escenógrafo– afirmó en el prólogo de la antología *La caricatura política argentina* que esas particularidades fueron las que promovieron a la *caricatura* a la categoría de *temible arma de combate*[92]. Sirven como ejemplos los casos del periódico *El Mosquito*[93] y la revista *Caras y Caretas*[94]. Medios que hicieron de la *caricatura* un recurso periodístico extremo; explotando con exquisita confección y acidez política sus posibilidades narrativas. En la **Figura Nº 6** el dibujo es acompañado por dos textos (el primero titula la *plancha*, el segundo reproduce la alocución del personaje) que cumplen la función de aportar elementos que guían la interpretación de la escena. Distinto es el

[92] Dell´Acqua, Amadeo. *La caricatura política argentina*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1960. p. 8.
[93] Periódico semanal iniciado el 24 de mayo de 1863: se autodefinía como "satírico-burlesco con caricaturas".
[94] Revista semanal publicada el 8 de octubre de 1898: combinaba textos de humor con el desarrollo de un periodismo serio.

caso de la **Figura Nº 7** que presenta un dibujo carente de textos y donde toda la interpretación de la escena queda sujeta a los conocimientos del lector.



Figura Nº 7 (*Título: "Los que se van", Dibujante: Aurelio Giménez, Revista Caras y Caretas, Año VII, Nº 316, Octubre 22, 1904*). ***Personajes:*** *El dibujo alude al momento en que Julio Argentino Roca deja la presidencia tras la asunción de Manuel Quintana (al fondo del dibujo se divisa la Casa de Gobierno). Se ve al ex presidente montando un caballo blanco, vestido a la manera de Napoleón. Detrás marchan el ex ministro de Agricultura, Wenceslao Escalante; el ex ministro de Guerra Pablo Ricchieri; y el ex vicepresidente Norberto Quirno Costa.*

Señalábamos como segundo antecedente inmediato de la historieta al *dibujo humorístico*. Los numerosos estudios sobre el género no han conseguido fijar un concepto unívoco al momento de trazar los límites de este término. Parten de un criterio muy general que lo define como un dibujo en el cual se reconocen trazos que provocan rupturas de sentido capaces de producir un desenlace humorístico. Definición que se neutraliza si se considera que ha sido empleada de manera indistinta para referirse tanto a *caricaturas* e *historietas* sin lograr establecer las especificidades de cada una. No obstante, reconociendo en el género su intención de suscitar un efecto burlón podemos analizar el modo en el que éste opera.

La estructura básica del *dibujo humorístico* es una sucesión narrativa en la que se yuxtaponen distintos elementos que logran su efecto humorístico en el momento en que se evidencian trazos ajenos al sistema representado: la unidad del sentido se quiebra e induce la risa del lector. El resultado humorístico es consecuencia de "una anomalía gráfica, de un juego de rasgos que rompe la 'normalidad' del sentido"[95]. La organización del mensaje demanda una competencia de lectura que permita detectar el

[95] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 90.

desajuste y reconocer el enfoque original que propone el dibujante. Esta necesidad se funda en su característica de explotar al máximo la propiedad analógica del dibujo. La misma sugiere que el dibujo no representa los atributos reales de un objeto o persona en particular "sino las condiciones de percepción o propiedades relacionadas del mismo; de tal modo, el esquema gráfico despierta un esquema mental preciso en el perceptor. En otras palabras, cualquier dibujo –y muy especialmente en el caso del dibujo humorístico- evoca más sabiduría que una parte del mundo accesible a los sentidos; reproduce lo que uno *sabe* de lo que *ve*"[96].

El dibujo puede inducir por si mismo el desenlace humorístico o bien servirse de la palabra para provocar la ruptura de la secuencia narrativa. En los casos en que el dibujo se presenta solo las exigencias recaen sobre las habilidades gráficas del dibujante (con mayor creatividad deberá lograr el resultado humorístico dependiendo únicamente de las propiedades de la ilustración). La palabra se introduce para reforzar o activar la anomalía que deriva del dibujo. Decimos palabra, y no texto, para diferenciarlo del uso que hace la *caricatura* del lenguaje escrito. En la *caricatura* la imagen puede ir acompañada de un *texto explicativo* (que introduce el marco de la acción) o de un *texto enunciativo* (que repone un discurso o diálogo entre personajes y provoca el desenlace de la acción). En el caso del dibujo humorístico sólo se recurre al uso de una palabra (o bien una breve leyenda integrada al dibujo) para señalar alguna cualidad de la cosa representada. En estos casos la palabra funciona como un signo gráfico que pone en evidencia la incoherencia de la situación interpretada.

Este género, al igual que la *caricatura*, tiene como interés arribar a una conclusión graciosa o crítica a partir de la representación gráfica de una persona, objeto o situación. No obstante presenta diferencias que motivan constituirlo como un género autónomo. La *caricatura* exige que el lector reconozca a la persona o situación representada para conseguir su efecto burlón: situación que condiciona a sus piezas a una circulación restringida en tiempo y espacio (quienes no reconozcan los personajes de la **Figura Nº 7** no podrán comprender la situación representada). En cambio el interés del *dibujo humorístico* descasa especialmente en las prácticas sociales con la intención de proveer un novedoso punto de vista de la *realidad*. Propone una perspectiva crítica sobre aspectos de lo cotidiano haciendo hincapié en las creencias, hábitos, modas o costumbres. Como ejemplo se puede afirmar que el objeto del *dibujo*

[96] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 90.

humorístico no será el presidente *Domingo Faustino Sarmiento* como individuo sino la figura presidencial. Su resultado gravita en un nivel genérico que le permite interpelar a un público que no está sujeto a un colectivo particular.

La evolución de los lenguajes narrativos y de los niveles connotativos de la ilustración –a la luz del perfeccionamiento de las técnicas de la *caricatura* y el *dibujo humorístico*– impulsaron el desarrollo de las habilidades interpretativas de los lectores de finales del siglo XIX. Este progreso conjunto (de técnicas y competencias de lecturas) creó las bases para la emergencia de nuevos géneros artísticos; entre ellos la historieta. Su lenguaje creció rápidamente colocándose a la vanguardia de los despliegues gráficos y narrativos hasta lograr establecer una semiótica propia.

a) El dibujo

El dibujo de la historieta es un *signo* que reproduce determinadas condiciones de un objeto real o ficticio y como tal selecciona solamente las características que le interesa recuperar de la cosa representada (recorta una parte de la realidad para transmitir un particular punto de vista). La sustancia del dibujo es la *línea* y la forma en que ésta se modula crea las condiciones de percepción del objeto. Daniele Barbieri sostiene que la psicología de la percepción distingue tres funciones diferentes de la línea en el dibujo: "1) la línea (el signo) puede representar *ella misma el cuerpo* del objeto; como en el caso de una línea que representa una cuerda, o el brazo de una persona en un dibujo infantil; 2) la línea (el signo) puede representar *el contorno* de un objeto; pensemos en un círculo que represente una pelota, o en la línea del perfil de un rostro; 3) la línea (el signo) puede, en fin, ser usada para crear *un relleno*, *una retícula* que dé una idea de la intensidad luminosa de una superficie (…)"[97]. En la composición gráfica de una historieta se puede encontrar integradas las tres funciones operando con distintos fines narrativos. No obstante, siempre se detecta una dominante que guía la composición del dibujo y permite establecer las condiciones de percepción. Las posibilidades narrativa de la *línea* indican que: *a)* la *línea-objeto* es una forma expresiva que presenta exiguas posibilidades figurativas y se utiliza principalmente para trazar objetos definidos o situados a una cierta distancia del foco de la acción (se la relaciona con un dibujo simple), *b)* la *línea-contorno* es la que brinda más opciones narrativas y consigue trazar composiciones ricas en expresividad (es la línea con más presencia en el

[97] Barbieri, Daniele. op. cit. pp. 27-28.

dibujo de historietas); y *c)* la *línea-relleno* es la que permite informar acerca de las cualidades del objeto representado (genera efectos de luz, recrea texturas, materiales, superficies), condición que la hacen un excelente complemento para la *línea-contorno*.

También los distintos usos del espesor y la modulación de la línea permiten lograr efectos visuales que varían según las necesidades narrativas de la historia. El *trazo* de la línea (según se engrose o afine) consigue destacar (o disminuir) personajes y objetos con el fin de establecer su importancia en la distribución gráfica. Daniele Barbieri centrando su análisis en la *línea-contorno* establece los conceptos de *línea pura* y *línea modulada* como dos términos que permiten detectar diferencias técnicas en la composición del dibujo. Son categorías que no se presentan en estado puro sino que se imponen como dos polos desde donde poder distinguir los aspectos del dibujo y las combinaciones posibles. La *línea pura* traza los contornos que definen una figura y la aísla del fondo de la imagen diferenciándola de los demás objetos que se articulan en un mismo plano (traza los límites entre lo que es y no es una cosa). Por la rigidez del trazo la representación del movimiento para la *línea pura* es más complejo y para ello recurre a signos que le permiten sugerirlo (el espiral de humo, las líneas que señalan la presencia de viento o las que indican el desplazamiento de los pies). En los dibujos de historietas el uso de la *línea modulada* es más frecuente. Es más expresiva que la *línea pura* porque no sólo marca el contorno de una figura sino que al mismo tiempo permite representar cualidades del objeto (espesor, volumen, distancia, iluminación) que dan a la imagen una perspectiva tridimensional. Las historietas que tienen pretensiones de realismo recurren al uso de esta línea ya que facilita un trazo preciso de los cuerpos: "la línea modulada es mucho *más informativa* que la línea pura: y más informativa no sólo significa que nos proporcione *más datos*. Las informaciones que proporciona una imagen son, en efecto, vividas a nivel de emociones y de implicación. Una imagen puede ser más informativa en el sentido de que nos proporciona una mayor posibilidad de implicación, de que nos *aboca* a la situación con mayor intensidad"[98].

Por último, es importante reparar sobre las cualidades expresivas del *relleno*. Una vez definida la figura por la *línea-contorno* existe la posibilidad de sumar datos sobre el objeto representado mediante el uso del *relleno*. Este aporta textura y color, a la vez que define zonas oscuras o claras que guían el foco de atención en un plano: "los rellenos pertenecen a dos grandes categorías: los *sombreados*, realizados a través del

[98] Barbieri, Daniele. op. cit. p. 32.

más o menos denso entrecruzamiento de trazos, generalmente a plumilla (…), y los *tramados*, superficies punteadas o regularmente rayadas, más o menos densas, realizadas a veces a mano pero más a menudo o directamente en imprenta o bien con ayuda de superficies móviles"[99]. El contraste entre los distintos rellenos genera sensación de profundidad, varia la intensidad de la luz, define las texturas y matiza con distintos tonos la superficie de los objetos cuando el dibujo es en blanco y negro.

b) Viñeta: montaje y perspectiva del dibujo

La *viñeta* es la unidad mínima en la estructura de una tira. Consiste en un cuadro formado por líneas de color negro que encierran al dibujo y enmarcan la superficie en el que se estampa un instante de la trama: es un plano en el que se congela una porción del tiempo y del espacio. La historieta para desarrollar un argumento recurre a un encadenamiento de *viñetas* que le posibilita sostener la continuidad de la acción. Esta técnica llamada *montaje* es la organización narrativa y rítmica necesaria para contar una historia. Consiste en diagramar, ordenar y unir de manera dinámica una sucesión de planos recurriendo a un *lenguaje elíptico* que impone al lector el deber de completar los espacios ausentes entre cada *viñeta*.

El *montaje* y la *perspectiva* de los planos definen el ritmo de la narración. La *perspectiva* es la técnica que permite proyectar los volúmenes en una superficie recreando la profundidad y la posición relativa de cada uno de los objetos. La *historieta realista* toma de la pintura la *perspectiva renacentista* y la establece como fundamento de sus producciones: "en cada imagen la profundidad es reproducida con las reglas de la perspectiva renacentista, a la cual se añade, para aumentar la impresión de profundidad, otro exponente inventado por los pintores de aquella época: la perspectiva aérea. Los trazos cercanos, en primer plano, son más gruesos que los que representan las cosas lejanas (…). Esto quiere dar la idea (…) de la presencia de aire, que hace las cosas lejanas menos límpidas y por lo tanto menos definidas y más inciertas"[100].

La *perspectiva* además de darnos información sobre la distribución de los objetos nos aporta información sobre el tiempo. En una ilustración se fija un instante y según como se disponga la *perspectiva* se puede prolongar su duración. La imagen "habitualmente *cuenta* un lapso de tiempo más largo que el que se *representa*. No sólo esto: una imagen puede tener *tiempos de lectura* diferente, según la sencillez o

[99] Barbieri, Daniele. op. cit. p. 34.
[100] Barbieri, Daniele. op. cit. p. 103.

complejidad de su lectura; o sea, que podemos emplear más o menos tiempo en leerla, en entender qué es lo que está representando y contando"[101].

c) El estilo

El *estilo* de una historieta está definido por el modo en que se articulan las *figuras* y el *fondo* en la composición de la viñeta. Se define como f*iguras* a los personajes y objetos indispensables para la comprensión del mensaje de cada plano. Al *fondo* lo compone el espacio en el que se enmarca la acción y todos aquellos elementos secundarios que completan la información del relato. En el caso que el argumento señala la presencia de dos gauchos desafiándose en una payada, gauchos y guitarras constituyen las *figuras* necesarias para figurar la acción. El *fondo* tiene la función de ubicar los personajes debajo de un árbol, en una pulpería, en un baile, etc.; y esta información puede estar o no presente. Cuando esté podrá indicar si hay personas, cuál es la variedad de árbol, las características de la pulpería, el estado del tiempo, etc. Eduardo Romano sugiera cuatro *estilos* básicos para clasificar la historieta según sea la distribución de las *figuras* y el *fondo*: 1) el divista, que menosprecia todo aquello ajeno a la figura humana (…); 2) el naturalista, que exalta las posibilidades expresivas del fondo (…); 3) el realista, que equilibra ambos ingredientes; 4) el novelesco, que ilustra o sobrepone un amplio texto (…) al dibujo cuidadosamente documental"[102].

d) El texto

En la historieta la construcción del relato es el resultado de articular dos niveles narrativos: el texto y las imágenes. La historieta es un *texto polifónico* que exige que ambos registros (imagen y texto) se armonicen y confieran coherencia al relato. Al mismo tiempo el texto se desdobla en dos niveles narrativos: puede reproducir el *diálogo* de los personajes o bien presentarse al margen del dibujo como una *didascalias*.

Las *didascalias* tiene la función principal de "marcar saltos espaciales o temporales difíciles de representar sólo con imágenes, y suenan más o menos así: «Simultáneamente, a poca distancia…», o «Más tarde…», «Algunos meses después…», y parecidos"[103]. También pueden representar una voz que se acopla al diálogo de los personajes o bien componerse como el único texto de la narración. Las *didascalias*

[101] Barbieri, Daniele. op. cit. p. 117.
[102] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 99.
[103] Barbieri, Daniele. op. cit. pp. 204-205.

incorporan una voz que viene desde fuera de la historia para introducir, agregar o resaltar algo de lo que se esta contando: son "palabras *sobre* la historia, *que conciernen* a la historia, y no de palabras *en* la historia, como son los diálogos"[104].

En los orígenes de la historieta los textos se reinscribían en los márgenes del dibujo o se ubicaban por fuera de la viñeta. El uso del *globo* emerge como una convención de los dibujantes para integrar el diálogo o el pensamiento de los personajes a la estructura gráfica de la viñeta. Es un indicador fonético con forma de ovalo cuyo apéndice (o cola) apunta al personaje que se le atribuye la enunciación. En su composición podemos distinguir el *contenido* y el *continente*. El *contenido* es el texto que encierra el *globo* (también puede ser una onomatopeya o un símbolo). La rotulación puede ser estándar o bien una tipografía especial usada con fines expresivos para transmitir sensaciones: nervios, tristeza, llanto, etc. El *continente* es la forma que toma la línea que traza el *globo*. Según su trazo sirve para representar estados de ánimo, sentimientos o emociones. Las convenciones indican que "una cola hacia la cara del que habla, significa «manifestación hablada», si dicha cola está unida al que habla por una serie de burbujas, significa «pensando»; si está circunscrita por contornos cortados, en ángulos agudos, en dientes de sierra, puede representar a su vez miedo, ira, agitación, explosión de cólera, alarido, según una precisa estandarización de los humores"[105].

e) El formato

Los *formatos* condicionan el diseño de una historia dado que determinan el espacio y la periodicidad de su aparición. Para los intereses de este trabajo es valioso indagar las características que reviste la publicación de las tiras diarias cuyo *formato* se divide básicamente en dos grandes categorías: *a)* las tiras de formato *autoconclusivo* que resuelven la historia en una sola entrega; y *b)* las tiras de formato *Continuara…* que desarrollan la trama en el transcurso de varias publicaciones.

El formato *autoconclusivo* generalmente es adoptado por las tiras de humor. Su definición suele generar confusión ya que parece referir a tiras que emergen y culminan en cada publicación. Daniele Barbieri explica que "desde los primeros años de su historia la tira cómica se presenta sólo como *parcialmente* autoconclusiva: en otras palabras, cada tira contenía una frase ingeniosa, y podía (casi siempre) ser leída ignorando lo que hubiera sucedido en los días precedentes, pero en realidad de un día

[104] Barbieri, Daniele. op. cit. p. 248.
[105] Eco, Umberto. op. cit. p. 181.

para otro los eventos se desarrollaban imperceptiblemente, de modo que el lector habitual era privilegiado respecto del ocasional: conociendo los precedentes tenía mayor motivo para apreciar los contenidos de la tira del día. Muy a menudo estas series de tiras concatenadas jugaban, una vez planteado el tema, con las inmensas variaciones del mismo: no había una narración propiamente dicha que continuara de un día para otro. Había una situación similar, pero un tanto diferente, para cada nueva tira"[106].

Con la aparición de las *historieta*s *de aventuras* se incursiona en el formato *Continuará…* como un esquema narrativo que desarrolla las historias en entregas que se suceden de un día para otro. Este formato satisface en si mismo las expectativas del lector pero a la vez deja planteada una intriga que cautiva el interés de leer la tira venidera: "están siempre caracterizadas por un momento de tensión narrativa al final de la tira, lugar privilegiado del evento que está-a-punto-de-ocurrir, y que ocurrirá sólo al día siguiente"[107].

El caso argentino

La *historieta* aparece y se desarrolla en las páginas de la prensa de los Estados Unidos a finales del siglo XIX para luego conquistar el mundo y otros medios de comunicación. Paradójicamente el caso argentino se dio a la inversa del norteamericano y fueron las revistas las precursoras en incursionar en el nuevo género: "los primeros cuadritos se abrieron un espacio entre las fotografías, las páginas de sociales, las caricaturas políticas y los artículos de interés general de publicaciones como 'Caras y Caretas', 'PBT', 'El Hogar' o 'La Novela Semanal'"[108]. Estos semanarios incursionaron en el género adaptando las historias importadas directamente desde los Estados Unidos. *La Vida Moderna* fue la primera revista en sistematizar la publicación de historietas. Luego se sumaron otras que incorporaron en sus páginas los títulos adquiridos a los sindicatos norteamericanos. En el caso particular de *La Vida Moderna* se duda de la legalidad de aquellas ediciones dado que ninguna de las series se imprimió con la firma de sus autores. Tampoco "se consignaba el habitual *copyright* en poder de los *syndicates*, por lo que podría suponerse que eran levantadas directamente de sus

[106] Barbieri, Daniele. op. cit. p. 208.
[107] Ibidem.
[108] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. *La historieta argentina. Una historia*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003. p. 20.

ediciones originales en los periódicos norteamericanos, lo que explicaría que muchos episodios fueran dificultosamente redibujados por argentinos. Algunos abruptos y evidentes cambios en la factura de algunas entregas de estas series indican a las claras que, para mantener la continuidad de publicación y ante la falta de algunos originales, éstas eran realizadas por dibujantes locales, con lo que se iniciaba un ejercicio de copia que, (…) tendría importancia fundamental en la serie 'Las aventuras de Viruta y Chicharrón'"[109].

Tuvieron que transcurrir diecisiete años desde la aparición de la tira *The Yellow Kid* para que en nuestro país se irrumpiera en la publicación de historietas de factura nacional[110]. En el año 1912 la revista *Caras y Caretas* publicó la primera tira realizada por artistas argentinos. Iniciada la producción local la estética de las viñetas no transgredió la herencia llegada desde el norte. Tanto la ilustración como sus protagonistas fueron una réplica de los títulos que triunfaban en la prensa norteamericana: dibujo simple de estilo caricaturesco con trazos redondeados que delineaban personajes de fisonomía circense (plasticidad de los rasgos físicos y movimientos exagerados). Las primeras tiras evocaron "un humor elemental y algo previsible, solían abrir con una viñeta que –ubicada por encima del título- anticipaba el final de la trama, o al menos daba pistas de lo que iba a suceder. Era común que tuvieran una muletilla fija de remate y finales más o menos similares. Los protagonistas terminaban en prisión, perseguidos por una exaltada mujer o con una paliza que les hacía ver las estrellas"[111].

El día 27 de abril de 1912 la revista *Caras y Caretas* publicó en el formato de una plancha dividida en ocho cuadros *Las aventuras de Viruta y Chicharrón*. Algunos historiadores gustan en señalarla como la primera historieta argentina. No obstante, el rótulo de *primigenia* hasta el día de hoy se presta a discusión dado que los orígenes de esta historia son confusos. Hay algunos autores que atribuyen su creación a un dibujante norteamericano que confeccionaba las planchas y luego las remitía a la Argentina para su publicación en la revista. Luego los envíos fueron interrumpidos y la tira pasó a manos de artistas locales que gradualmente le confirieron la forma definitiva con que apareció hasta iniciada la década del '30. Más allá de este origen mixto que impide

[109] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 45.
[110] Esta situación resulta paradójica considerando que la Argentina contaba con una fortalecida estructura de medios y una importante tradición en la *caricatura política* y el *dibujo humorístico*. A ello habría que sumarle la impronta de un renombrado círculo de artistas gráficos y la existencia de un público calificado.
[111] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 20.

determinar con precisión el/los creador/es de estos personajes "sirvió de enlace entre los cómics estadounidenses que se publicaban, traducidos, en la Argentina y la historieta nacional que empezaba a gestarse"[112]. *Las aventuras de Viruta y Chicharrón* captaron la atención del público y su rotundo éxito impulsó a las revistas a publicar material hecho en casa.

En conclusión, la emergencia de la historieta en la Argentina reviste características muy particulares: a) son las revistas y no los diarios quienes cobijan su emergencia; b) el primer título de factura nacional se publicó diecisiete años después de inaugurado el género; y e) como broche de oro aún hoy se discute la legitimidad de ese origen. No obstante, esos años trazaron los inicios de una extensa producción nacional que luego haría de la *historieta argentina* (y sus autores) una de las más requeridas y respetadas por los lectores de todo el mundo.

Para dimensionar la evolución del género en nuestro país basta con evidenciar el incremento de títulos de manufactura nacional publicados por los medios locales. La siguiente planilla permite visualizar cómo se desarrolló la edición anual de historietas consignando el título de la tira, el nombre de su/s autor/es, el año de aparición y el medio (junto al nombre se consigna entre paréntesis –(R) o (D)– si es diario o revista)[113]. Los datos responden exclusivamente a la primera publicación de la tira. No se consigna el lapso de tiempo de su circulación como tampoco las oportunas interrupciones y/o traslados a otros medios.

HISTORIETA	AUTORES	AÑO DE APARICION	PUBLICACION
Viruta Y Chicharrón	Manuel Redondo - Juán Sanuy	1912	Caras y Caretas (R)
Sarrasqueta	Alonso – Manuel Redondo	1912	Caras y Caretas (R)
Smith y Churrasco	Pedro Rojas	1913	PBT (R)
Don Salamito y Doña Gaviota	Pedro Rojas	1915	PBT (R)
Aniceto Cascarrabias	Pedro Rojas	1915	PBT (R)
Las Aventuras del Negro Raúl	Arturo Lanteri	1916	El Hogar (R)
El Explorador Interplanetario	Juan Serrano	1916	PBT (R)
Don Tallarín y Doña Tortuga	Oscar Soldati	1916	PBT (R)
Las Aventuras de Filemón Tijereta	Arturo Lanteri	1917	Revista Popular (R)
El L.C. Timoteo y el Pesquisa Doroteo	Luis Macaya	1918	Caras y Caretas (R)
Von Esel, el hombre más tonto del mundo	Fly	Década del '10	Austral Magazine (R)

En la década del ´10 hacen su aparición 11 historietas (las 11 en Revistas).

[112] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 65.

[113] Para la sistematización de esta planilla se partió de una rigurosa lectura del libro *La historieta argentina. Una historia* de los autores Judith Gociol y Diego Rosemberg. Asimismo, la consulta de otras fuentes y la investigación personal en destacadas hemerotecas de nuestro país permitió incorporar un importante número de datos ausentes en la publicación referida.

Década del ´20

La década del '20 significó la consolidación de la historia en la Argentina. Los lectores seducidos por el nuevo género demandaron nuevas historias e impulsaron a los medios gráficos a multiplicar su producción. Al mismo tiempo emergieron las revistas especializadas en humor que rápidamente coparon el mercado editorial. Un ejemplo lo constituyó la revista *Páginas de Columba* publicada desde el año 1923. Este semanario abrió sus páginas a los más importantes lápices del momento y rápidamente se colocó a la cabeza de la producción de historietas junto a *La Novela Semanal*. En este período las páginas de estos medios editaron casi el 50% de la realización local.

Las revistas dieron su lugar al género y recibieron en contraparte el reconocimiento de un público inquieto y abierto a las nuevas propuestas. Asimismo, la publicación de *historietas nacionales* siguió sin interesarle a los grades matutinos. Recién hacia finales de esta década el diario *Crítica* incursionó tibiamente en el género con la publicación de las celebres aventuras de *Isidoro Cañones*[114]. No obstante, fue el diario *La Nación* el primero en publicar una tira. El 18 de octubre de 1920 imprimió en su página de avisos clasificados la tira titulada *Pequeñas delicias de la vida conyugal* adquirida al *King Feature Syndicate* (originariamente publicada en el *American Journal* de los Estados Unidos el 12 de enero de 1913 con el nombre *Bringing up Father)*. Esta historieta adquirió relevancia "no sólo por ser la primera en su especie formal sino también por la influencia que ejercería en algunas de las más importantes series argentinas producidas en la década del '20, aquellas que se introducirán en la intimidad de la vida cotidiana y familiar de la clase media argentina. Se ampliaba así el espectro desarrollado en la década anterior por los tipos sociales en conflicto con el medio hacia el de los pequeños conflictos de la vida en relación"[115].

Un público masivo se volcó a la lectura de historietas. Las revistas "convocaban a sus lectores a proponer cuándo y cómo debían morir los personajes, otras llamaban a participar enviando guiones para continuar los episodios y, en algún caso, se publicaban tiras con el remate en blanco para que los concursantes lo completaran a lo mandaran por correo"[116]. En cuanto a la temática prevaleció la *historieta de humor costumbrista* cuyos argumentos explotaron las divergencias matrimoniales y de familia (esposas

[114] Su título inicialmente fue *Un porteño optimista*, luego se modificó por *Las aventuras de Don Gil Contento* y en el año 1930, cuando la historia se muda al diario *La Razón*, adopta el nombre de *Julián Monte Pío*.
[115] Gutiérrez, José María. *La historieta argentina. De la caricatura política a las primeas series*. Ediciones de la Biblioteca Nacional y Página/12, Buenos Aires, 1999. p. 92.
[116] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 22.

gritonas y autoritarias que dominaban a sus maridos, hijas desesperadas por conseguir un novio, hijos haraganes incapaces de estudiar o trabajar). Hubo personajes ambiciosos, chantas, mujeriegos, vividores y fracasados de oficina ("excesivamente moralizadoras, las tiras no profundizan en la psicología de los personajes, sino en el lugar que ocupan"[117]). Progresivamente Buenos Aires se convirtió en el ámbito donde vivieron los protagonistas de las historias. Entonces, en una ciudad cosmopolita habitada por múltiples culturas, etnias y religiones, se hizo recurrente la apelación a un humor que gustaba de poner de manifiesto aquellas diferencias: "la mirada que subyace en esas viñetas es la de un sector social tradicionalista y conservador, que no elude los estereotipos de clase, el desprecio –aunque resulte paradójico tratándose de la historieta– a la cultura popular y los prejuicios respecto de los judíos, los gitanos y otras minorías"[118].

El 26 de septiembre del año 1928 hizo su aparición la revista semanal *El Tony*. En sus orígenes estuvo dirigida a un público infantil pero con los años fue mudando sus contenidos hasta ser íntegramente diseñada para un lector adolescente y adulto. Su intención no fue ahondar en el humor costumbrista sino experimentar con la adaptación de obras literarias al formato de historieta (*Hansel y Gretel*, *Robinson Crusoe*, *Simbad el Marino*, *la Isla del Tesoro*, etc.). Los argumentos se desarrollaron con abundante texto (la mayoría ubicado por fuera de las viñetas) en un amplio número de páginas, recurriendo a un dibujo expresivo y de fina confección. Esta estética indujo a que algunas historias se parecieran más a una *novela ilustrada*[119] que a una historieta. No obstante, el éxito fue tan rotundo que impulsó a la editorial a incrementar su tirada de los 10.000 ejemplares semanales hasta llegar al número de 300.000.

HISTORIETA	AUTORES	AÑO DE APARICION	PUBLICACION
Página del Dólar	Arístides Rechain	1922	La Novela Semanal (R)
Las Aventuras de Don Pancho Talero	Arturo Lanteri	1922	El Hogar (R)
Firulete y Retacón	Néstor René González Fossat	1924	Mundo Argentino (R)
Jimmy y su pupilo	Néstor René González Fossat	1924	Páginas de Columba (R)
Anacleto Bataraz	Arturo Lanteri	1924	Mundo Argentino (R)
Las "Conquistas" de Don Aniceto	Néstor René González Fossat	1924	Páginas de Columba (R)
Panitruco	Dante Quinterno	1925	El Suplemento (R)
La Familia de Don Sofanor	Arístides Rechain	1925	La Novela Semanal (R)

[117] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 22.
[118] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 23.
[119] Los dibujos se limitaban a mostrar lo que estaba dicho en el texto resultando redundantes y de escasa contribución narrativa.

Andanzas y desventuras de Manolo Cuarenta	Dante Quinterno	1926	La Novela Semanal (R)
Los ojos del Mirón	Raúl Roux	1926	Páginas de Columba (R)
Isidoro Cañones	Dante Quinterno	1927	Crítica (D)
Aventuras de Nenucho	Néstor René González Fossat	1928	Mundo Argentino (R)
Rulito	Raúl Roux, Vidal Dávila, Pedro Gutiérrez y otros	1928	El Tony (R)
La Barra de Candelario	Pedro Gutiérrez	1929	La Novela Semanal (R)
Las Aventuras de Pepinito y su novia	Néstor René González Fossat	1929	La Novela Semanal (R)
Coquita la bataclana	Quirino Cristiani	Década del '20	Humorismo Mundial (R)
Andanzas de Juancito Pato Tero	René Barbe	Década del '20	Fantasio (R)
Sofanor Villalba (a) Hollin y su mula Catalina	Ermete Mediante	Década del '20	Humorismo Mundial (R)
Aventuras de Tarantelli y Peteneras	Luis Bello	Década del '20	Mundo Argentino (R)
Hansel y Gretel	Raúl Roux	Década del '20	El Tony (R)
Andanzas de Pantaleón Carmona	Messa	Década del '20	Femenil (R)

En la década del ´20 hacen su aparición 21 historietas (20 en Revistas y 1 en Diarios).

Década del '30

En este período se produjo el estallido de la *historieta nacional* en las planas de los diarios. En la década anterior sólo las páginas del matutino *Crítica* se habían aventuraron a publicar una tira de factura local que representó menos del 5% de los títulos editados por los medios gráficos. En los años '30 los periódicos incorporaron definitivamente el género a sus contenidos, impulsando su participación al 25% del total. Sus viñetas alojaron a personajes de tipologías *unidimensionales* que calaron profundo en el gusto de los lectores. Fueron figuras de una *sola pieza* que reforzaron un único rasgo de su personalidad (amarretes, falsos, vivos o canallas). Estos seres: "causaban gracia justamente por estar condenados a su previsibilidad; el mecanismo de la tira consistía en la repetición incansable de ese invariable sesgo. Es el llamado humor blanco (…)"[120]. El éxito de esta fórmula hizo que los periódicos optaran principalmente por tiras de humor simple antes que las *historietas serias de aventura*.

El incremento de los títulos cuadriplicó el número de la década anterior. Gran contribución tuvieron las revistas especializadas en el género que ofrecieron pluralidad de temáticas y numerosas historias de aventuras. Sus argumentos sirvieron para alimentar la imaginación de los lectores que ocuparon la piel de sus personajes y tomaron parte de las acciones. La predilección por estas series se sostuvo por las apasionantes tramas cargadas de intrigas y por la confección de un dibujo realista, bien documentado, que se interesó por representar con precisión los paisajes, las vestimentas y la fisonomía de los personajes. Esto indujo a que se efectúe en el género una primera

[120] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 30.

distinción: “la adaptación de novelas y los cuadritos de temática folclórica, aventurera o fantástica fueron considerados ‘historieta seria’, mientras que las humorísticas quedaron algo despectivamente relegadas a lo cómico”[121]. Asimismo esta separación discriminaba la composición gráfica del cuadro y el uso de los textos: “mientras que la historieta humorística, bastante evolucionada en la síntesis, usaba breves diálogos sin recurrir a los textos, la de aventuras se inicia sin diálogos y con largos textos narrativos de la acción, colocados debajo del cuadro, forma esta que se mantiene en muchas tiras hasta mediados de los 40”[122].

Jorge Rivera sostiene que en la década del '30 se observa “una galería de tiras generalmente correctas y en muchos casos excelentes, de verdaderos mitos de la producción local que van desde la ‘universalidad’ de un personaje como Don Fulgencio, ‘el hombre que no tuvo infancia’, hasta la anotación costumbrista de *La barra de Pascualín*; del estilo art-decó de Linares Quintana al estilo caligráfico de Fantasio; de la huella saineteril de *El Conventillo* a las peripecias ‘maravillosas’ del gnomo Pimentón; del ‘chiste’ verbal o visual que se explicita en las breves secuencias de un *cartoon* desarrollado (*Tancredo*, por ejemplo), hasta las historias argumentales que requieren, como *Capicúa* de Mazzone, la amplitud de la página entera; de los arquetipos fuertemente recortados, a los personajes con mayor complejidad caracterológica; de la parquedad del *gag* visual, a los juegos con el lenguaje cotidiano; de lo que es fuertemente tributario de los estilos y convenciones del dibujo norteamericano, o de los cánones de la producción a nivel internacional, hasta aquello que entronca de manera más definida con un mercado y una tradición específicamente locales”[123].

HISTORIETA	AUTORES	AÑO DE APARICION	PUBLICACIÓN
Ramona	Lino Palacio	1930	La Opinión (D)
La Señorita Pilar delira por manejar	Eduardo Linaje	1930	Atlántida (R)
Patoruzú	Dante Quinterno	1931	La Razón (D)
Las Desventuras de Maneco	Eduardo Linaje	1932	Caras y Caretas (R)
Don Fermín	Dante Quinterno	1932	Mundo Argentino (R)
El Tío Migajas y Lucerito	Matilde Velaz Palacios-Bensadon	1932	Para Ti (R)
Andanzas del Gaucho Atilano	Rául Naya	1933	Sintonía (R)
El Nuevo Rico	Héctor Rodríguez	1933	Crítica (D)
Quique, el niño pirata	Luis Cazeneuve	1934	El Mundo (D)
Don Mamerto, Detective	Héctor Torino	1935	El Suplemento (R)
Max y Tin	Juan Gálvez Elorza (Fantasio)	1935	Leoplán (R)

[121] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 26.
[122] Ibidem.
[123] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 114.

Candelario, su prima y su novio	Pedro Gutiérrez	1935	La Novela Semanal (R)
Aventuras de Carlos Norton	José Amenábar - Roberto Bernabé	1935	Noticias Gráficas (D)
Hernán, el corsario	José Luis Salinas	1936	Patoruzú (R)
Don Fulgencio	Lino Palacio	1936	La Prensa (D)
Conventillo	Héctor Torino	1937	Aquí Está (R)
Esculapio Sandoval, Reporter Sensacional	Héctor Torino	1937	Leoplán (R)
Mas Allá	Raúl Roux	1938	La Razón (D)
Tric y Trake	Federico Daloisio	1939	El Mundo (D)
Cirilo, el audaz	Enrique Rapela	1939	La Razón (D)
El Señor Alfonso	Mirco Repetto	1939	La Vanguardia (D)
La Vaca Aurora	Mirco Repetto	1939	La Vanguardia (D)
Capicúa	Adolfo Mazzone	Fines de los '30	Patoruzú (R)
Pochita	Berta	Década del '30	Pilucho (R)
Don Juan Porteño	Federico Daloisio	Década del '30	Aconcagua (R)
Pawne Hill	Carlos Clamen	Década del '30	Figuritas (R)
Chiquita	Federico Daloisio	Década del '30	Figuritas (R)
Chancleta	Vidal Dávila	Década del '30	Mustafá (R)
El burro y el comisario	Navarrete	Década del '30	La Prensa (D)
Don Cirilo Blanco	Carlos Clamen	Década del '30	Pololo (R)
El fantasma Benito	Dante Quinterno	Década del '30	Patoruzú (R)
El pecoso y su familia	Raúl Roux, Horacio Gutiérrez y otros	Década del '30	El Tony (R)
Calixto Campolargo	Néstor René González Fossat	Década del '30	Maribel (R)
Cuentos de Fogón	Raúl Roux	Década del '30	Mundo Argentino (R)
El imperio submarino	Carlos Clamen	Década del '30	Figuritas (R)
Bolita	Lino Palacio	Década del '30	La Prensa (D)
Don Casifrundo	Manuel Cantor	Década del '30	La Razón (D)
Los tentáculos del pulpo	Carlos Clamen	Década del '30	Mustafá (R)
Buba	Luis Macaya (h)	Década del '30	Estampa (R)
Carocito	Carlos Clamen	Década del '30	Pololo (R)
Payuca, cabo conscripto	Araceli	Década del '30	La Razón (D)
Las cosas de Don Sandalio	Raúl Roux	Década del '30	Aconcagua (R)
Rayito y Clavelina	Ada Lind	Década del '30	El Mundo (D)
Los Mellizo Pitoto y Pipo Pitorro	Ricardo Wareck	Década del '30	Ahora (R)
Garúa	Julio Orione	Década del '30	Ahora (R)
Carne y uña	Oscar Blotta	Década del '30	Patoruzú (R)
Tonto de capirote	Agapito	Década del '30	La Prensa (D)
Leopoldo y Tachuela	Ricardo Wareck	Década del '30	Ahora (R)
Kharú, el hombre misterioso	Leonardo Wadel - Carlos Clemen	Década del '30	Mustafá (R)
Pichón	Héctor Rodríguez	Década del '30	Mundo Argentino (R)
Cosas de negros	Manuel Martínez Parma	Década del '30	La Razón (D)
Don Simón y su hobby	Roberto Serrano - Mirco Repetto y otros	Década del '30	Hobby (R)
Trompita	Roberto Gigante	Década del '30	Figuritas (R)
El Solitario	Vidal Dávila	Década del '30	Mustafá (R)
El Gaucho Rendija	Juan Oliva	Década del '30	Figuritas (R)
Bolita	Armando Páez Torres	Década del '30	Pololo (R)
Don Serapio y los suyos	Manuel Ugarte	Década del '30	Atlántida (R)
Tutú y su pandilla	Rosario Marino	Década del '30	Figuritas (R)
El tesoro del muerto	Carlos Clamen	Década del '30	Figuritas (R)
Blanca Nieve y Pío Pío	Andrés Guevara	Década del '30	Crítica (D)
Cuete	Eduardo Ferro	Década del '30	La Cancha (R)
Piragüita	Rosario Marino	Década del '30	Figuritas (R)
Aserrín y Pan Rallado	Eduardo Ferro	Década del '30	La Cancha (R)

El gato Crispín	Ernesto Aguilar	Década del '30	Fémina Ilustrada (R)
La barra de Pipiolo	Carlos Clamen	Década del '30	Pololo (R)
Jo Jo los alegres detectives	Federico Daloisio	Década del '30	La Razón (D)
Pepe Faroles	Julio Suárez	Década del '30	Fémina (R)
Las graciosas aventuras de Chiquitón	Carlos Clamen	Década del '30	Mustafá (R)
Betún	Federico Daloisio	Década del '30	La Razón (D)
El murciélago negro	Carlos Clamen	Década del '30	Figuritas (R)
Carpincho	Carlos Clamen	Década del '30	Figuritas (R)
La rana Charquito	Vidal	Década del '30	Figuritas (R)
Pituco y Gomina	Eduardo Ferro	Década del '30	El Purrete (R)
Pepe el pistolero	Fernando Cao	Década del '30	Patoruzú (R)
Pedrito	Carlos Clamen	Década del '30	Pololo (R)
Cachilo aviador	Federico Daloisio	Década del '30	Figuritas (R)
Alelí, negrito	Manuel Martínez Parma	Década del '30	Figuritas (R)
Cerdita	Héctor Rodríguez	Década del '30	Mundo Argentino (R)
Pepe Boleto	Eduardo Ferro	Década del '30	Pilucho (R)
Chang, el detective más joven del mundo	Bensadon	Década del '30	Billiken (R)
El Puñal de los Gauchos	Enrique Rapela	Década del '30	El Tony (R)
Barrilete y los suyos	Carlos Clamen	Década del '30	Barrilete (R)
Mosquita Muerta	Héctor Rodríguez	Década del '30	Mundo Argentino (R)
Pichin, el grande	Juan Oliva	Década del '30	Sintonía (R)
Tancredo	Fantasio	Década del '30	El Mundo (D)
Tío Juan	Raúl Valencia	Década del '30	Leoplán (R)
Pulgarín	Carlos Clamen	Década del '30	Pololo (R)

En la década del ´30 hacen su aparición 87 historietas (65 en Revistas y 22 en Diarios).

Décadas del '40 y '50

Comienzan los años 40. Han pasado tres décadas desde la primera publicación de una historieta de factura nacional; el género ha crecido en número de obras y en la calidad de sus composiciones; cientos de viñetas inundan las páginas de diarios y revistas; y una enorme masa de lectores consume vorazmente las publicaciones que copan el mercado editorial. Este marco inaugura la época de oro de la *historieta nacional*. En estos años circulan en nuestro país "cerca de setenta publicaciones dedicadas al género, sin contar las extranjeras, principalmente mexicanas. La denominada época de oro conoció tiradas excepcionales como las de 'Patoruzito' (300 mil ejemplares), 'Misterix' (250 mil ejemplares) e 'Intervalo' (280 mil ejemplares)"[124].

En las nuevas composiciones irrumpió una novedosa vertiente que propuso una tipología de personajes con rasgos y conductas típicamente nacionales. Sus viñetas reprodujeron formas sociales y culturales que claramente remitieron al ser argentino. Se acentuó la veta costumbrista que buscó reproducir la complejidad de la sociedad porteña

[124] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 36.

con sus tradiciones, rutinas, usos y modas. Adquirieron relevancia las epopeyas barriales, el fútbol, los asados del domingo, la familia, los tallarines de la vieja, y todo un conjunto de prácticas que hicieron a la vida cotidiana del ciudadano medio de aquellos tiempos. Jorge Rivera definió la colección de personajes y temáticas de esta nueva propuesta como *una sociología dibujada.* Y destacó a dos artistas gráficos, Alejandro del Prado (Calé) y Luís Medrano, como los grandes creadores y promotores de esta vertiente humorística. Con enfoques diferentes de un mismo sistema social pusieron en evidencia el esquema de prácticas y costumbres del ciudadano argentino, desplegando una crítica ácida de la sociedad (sostenida en el grotesco y la sátira). Vale el análisis de las obras de ambos creadores para trazar dos líneas básicas de trabajo que siguieron la mayoría de los humoristas gráficos en los años '40 y '50 adhiriendo a una u otra corriente conceptual: "si en la obra de Calé la instancia de lo político aparece como desleída, en la de Medrano será recurrente y en gran medida indispensables para la plena percepción de los significados. El mundo de Calé es el mundo barrial del proletariado naciente y de la pequeña clase media favorecida por la expansión de los años 40; muy pocas veces el universo segregado de los marginales o de los integrantes del hampa. El mundo de Medrano, por el contrario, será el de la gran burguesía, o el de la clase media estamentada y con 'tradiciones' inconmovibles, heredera directa de la próspera clase media alvearista. Un mundo de oligarcas, industriales, financistas, profesionales, empleados públicos, ejecutivos, comerciantes y rentistas, en el que se filtran, ocasionalmente, los personajes de la picaresca tribunalicia y turfística, los bohemios y una turbia fauna de empobrecidos, fronterizos y desplazados"[125].

Las revistas desarrollaron con éxito la adaptación de obras literarias y argumentos de películas al formato de la historieta. En 1945 la editorial Columba lanzó al mercado una revista de publicación semanal llamada *Intervalo*: "de la cruza entre la novela por entregas y la historieta, 'Intervalo' hizo nacer un nuevo éxito con público cautivo: el folletín adaptado. Así, las novelas románticas, de intriga o de aventuras que los lectores europeos seguían –fragmento tras fragmento– en los periódicos, mutaron en la Argentina con el complemento de la ilustración"[126]. El logro de esta fórmula respondió en gran medida al éxito editorial que representaba la literatura popular entre los lectores argentinos. Este tipo de literatura circuló masivamente en los quioscos de revistas, donde "se cruzaban los últimos ejemplos de folletines, las primeras revistas de

[125] Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. op. cit. p. 117.
[126] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 33.

fotonovelas y las ediciones de cinenovelas, entonces en pleno auge. Todas lecturas socialmente asociadas a la historieta"[127].

Los años '40 y '50 marcaron el pico máximo de producción de historietas en Argentina. Una vez iniciada la década del '60 (con la televisión afianzada como entretenimiento de los sectores populares) la publicación de historietas comenzó a decrecer hasta llegar a los valores actuales que no superan un tercio de aquellas ediciones.

HISTORIETA	AUTORES	AÑO DE APARICION	PUBLICACION
Pelopincho y Cachirula	Fola	1940	Cara Sucia (R)
Bómbolo	Guillermo Divito	1940	La Razón (D)
Ñangapirí	Eduardo Ferro	1940	El Pampero (D)
Don Piantadino	Adolfo Mazzone	1941	El Mundo (D)
Mariquita Terremoto	Alberto Breccia	1941	Espinaca (R)
Chapaleo	Eduardo Ferro	1942	La Razón (D)
El otro yo del Dr. Merengue	Guillermo Divito	1942	Hogar (R)
Ocalito y Tumbita	Vidal Dávila	1943	Billiken (R)
Los Profesores	Héctor Torino	1944	Bichofeo (R)
Purapinta	Abel Ianiro	1944	Rico Tipo (R)
Gentleman Jim	Alberto Breccia	1944	Bichofeo (R)
Fúlmine	Guillermo Divito	1944	Rico Tipo (R)
Mangucho y Meneca	Roberto Battaglia	1945	Patoruzito (R)
Ausencio	Roberto Gigante	1945	Don Fulgencio (R)
Langostino	Eduardo Ferro	1945	Patoruzito (R)
Marmolín	Abel Ianiro	1945	Rico Tipo (R)
Rinkel, el ballenero	Tulio Lovato	1945	Patoruzito (R)
Agapito y su sombra	Lino Palacio	1945	Don Fulgencio (R)
Vito Nervio	Emilio Cortinas - Mirco Repetto	1945	Patoruzito (R)
Cicuta	Lino Palacio	1945	Don Fulgencio (R)
Bólido	Eduardo Ferro	1945	Patoruzú (R)
Lanza Seca	Raúl Roux	1946	Patoruzito (R)
Mónico	Vidal Dávila	1946	Don Fulgencio (R)
A la Conquista de Jastinapur	Leonardo Wadel - Emilio Cortinas	1946	Patoruzito (R)
Avivato	Lino Palacio	1948	La Razón (D)
Amarrotto	Oski	Mediados del '40	Rico Tipo (R)
Luzbelito	Toño Gallo	Mediados del '40	La Razón (D)
Tridente, un diablito sin suerte	Adolfo Mazzone	Mediados del '40	Mundo Argentino (R)
Trabuco y Trinquete	Luis Destuet	Mediados del '40	Salgari (R)
El Señor Bang	Adolfo Mazzone	Mediados del '40	Rico Tipo (R)
El Gnomo Pimentón	Laura Quinterno - Oscar Blotta	Mediados del '40	Patoruzú (R)
Nicanora	Roberto Gigante	Fines del '40	Damas y Damitas (R)
Mojarrita y Pejerrey	Guillermo Roux	Década del '40	Bichofeo (R)
El valiente de las arenas	Leandro Sesarego	Década del '40	Tibor Gordon (R)
Timberio	José Liotta	Década del '40	Rico Tipo (R)
Beba y Chiquita	Pedro Seguí	Década del '40	Mundo Argentino (R)

[127] Ibidem.

El Gaucho Aquilino	Lucas Ansol	Década del '40	Pampa Argentina (R)
Pitín	Alberto del Castillo	Década del '40	Bichofeo (R)
La Familia Narigueta	Fola	Década del '40	Estampa (R)
Tachuela	Jean Josse	Década del '40	Mundo Argentino (R)
Río Kid	Alberto Breccia	Década del '40	Tit Bits (R)
Fiaquini	Adolfo Mazzone	Década del '40	Rico Tipo (R)
Tinita y Barrilito	Emilio Cortinas	Década del '40	Figuritas (R)
El Gaucho Juan Pereira	Pedro Gutiérrez	Década del '40	Figuritas (R)
Pistola	Calé	Década del '40	Democracia (D)
Beba y Vicky	Guillermo Divito	Década del '40	Chicas (R)
Don Sensato	Lino Palacio	Década del '40	Clarín (D)
Tucho, de canillita a campeón	Mariano de la Torre - Athos Cozzi	Década del '40	Patoruzito (R)
Ojo por ojo	Néstor René González Fossat	Década del '40	Leoplán (R)
Agapito, el león	Onofre Guratti	Década del '40	Cara Sucia (R)
Panchito y Lorenzo	Guido Ferrari	Década del '40	Pif-Paf (R)
Jimmy y Ralph, agentes secretos	Manuel Veroni	Década del '40	Fenómeno (R)
Adefesio y Policarpo	Mirco Repetto	Década del '40	Fenómeno (R)
El mago Truco y su ayudante Retruco	Federico Daloisio	Década del '40	Cara Sucia (R)
Silvina y Graciela (dos chicas modernas)	Ramón Andrino	Década del '40	Don Fulgencio (R)
Mojarrita, el marinero mentiroso	Rosario Marino	Década del '40	Fenómeno (R)
Bien Porteño	Germinal Lubrano	Década del '40	El Pampero (D)
Virola	Néstor René González Fossat	Década del '40	El Pampero (D)
Rita	José Liotta	Década del '40	Figuritas (R)
Chu-man-fú	Jorge Christie	Década del '40	Leoplán (R)
Pan de Dios	Fantasio	Década del '40	Rico Tipo (R)
Porteña 100x100	Susana Licar	Década del '40	El Laborista (D)
Rancagua	Juan Oliva	Década del '40	Figuritas (R)
Kinotito	Linares Quintana	Década del '40	Figuritas (R)
El capitán Blood	Emilio Cortinas	Década del '40	Bichofeo (R)
Chicato	Jorge Palacio	Década del '40	Tribuna (D)
Froilán	Nazar Haleblian	Década del '40	Bichofeo (R)
Tóxico y Biberón	Abel Ianiro	Década del '40	Leoplán (R)
Mujer al fin	Abel Ianiro	Década del '40	Chicas (R)
Cándido	Francho	Década del '40	Democracia (D)
Soplete	Héctor Torino	Década del '40	Bichofeo (R)
Abrojo, un hombre duro	Luis Destuet	Década del '40	La Razón (D)
Don Grapini	Roberto Battaglia	Década del '40	Crítica (D)
Pepe Monti	Victorino Martín	Década del '40	Pif-Paf (R)
Mitzy y Volatín	Carlos Clemen	Década del '40	Patoruzito (R)
Chuchi, una porteña optimista	Héctor Torino	Década del '40	Crítica (D)
Ventajita	Oscar Blotta	Década del '40	Patoruzú (R)
Vista Brava	Federico Daloisio	Década del '40	Medio Litro (R)
Silvestre	Domingo Pace	Década del '40	Pandilla (R)
Fierro a Fierro	Raúl Roux	Década del '40	Patoruzito (R)
Fallutelli	Guillermo Divito	Década del '40	Rico Tipo (R)
Floripondio (un honrado ladrón)	Onofre Guratti	Década del '40	Noticias Gráficas (D)
Ño Ciriaco	Guillermo Guerrero	Década del '40	Bichofeo (R)
Tanguito, un auténtico muchacho porteño	Offi	Década del '40	Democracia (D)
Los Mellizos Bigo y Telli	Giraldo	Década del '40	Figuritas (R)
El mago Yu-yi-to	Néstor René González Fossat	Década del '40	Democracia (D)
Porteñon	Arturo Favor	Década del '40	La Epoca (D)
Oscar, dientes de leche	Guillermo Divito	Década del '40	Patoruzú (R)

Rubita	Guillermo Guerrero	Década del '40	Bichofeo (R)
Mu-Fa	Alberto Breccia	Década del '40	Fenómeno (R)
Cara de Angel	Eduardo Ferro	Década del '40	Patoruzú (R)
Justicia Alada	José María Taggino	Década del '40	Rataplán (R)
Juan Cuello	Walter Ciocca	Década del '40	La Razón (D)
Las aventuras de Malvinito	Juan de los Barrios - Carlos Gómez	Década del '40	Descamisada (R)
Tanguito y Langosta	Guillermo Guerrero	Década del '40	Bichofeo (R)
Afanancio	Adolfo Mazzone	Década del '40	El Mundo (D)
Envidio	Gius	Década del '40	La Epoca (D)
Polvorita	Domingo Villafañe	Década del '40	Maribel (R)
Bolita y Palito	Héctor Torino	Década del '40	Tibor Gordon (R)
Don Oligarca	Délfor Amaranto Dicassolo	Década del '40	Descamisada (R)
Ño Toribio	José Villanueva	Década del '40	El Laborista (D)
Goruta y Picota, dos detectives de ocasión	Vidal Dávila	Década del '40	Don Fulgencio (R)
Luisito y su perro Napoleón	Tornes	Década del '40	Bichofeo (R)
Elástiques	Carlos Rodríguez	Década del '40	Don Fulgencio (R)
Infra-Man	Alberto del Castillo	Década del '40	Medio Litro (R)
Conjuración en Venecia	Leonardo Wadel - Jorge Pérez del Castillo	Década del '40	Patoruzito (R)
Arturito Barrionuevo	Luis Alberto Reilly	Década del '40	Patoruzú (R)
El Gaucho Malambo (guitarrero y pendenciero)	Pedro Gutiérrez	Década del '40	Don Fulgencio (R)
Electroman	Guillermo Roux	Década del '40	Bichofeo (R)
Casanova conquistador	Abel Ianiro	Década del '40	Leoplán (R)
Las aventuras de Isabelita y Chichito	Emilio Cortinas	Década del '40	Bichofeo (R)
Ocaso, el gauchito	José Dib	Década del '40	Bichofeo (R)
Don Retorta y Ramunciñu	Emilio Ferrer	Década del '40	Fenómeno (R)
Misterix	Paul Campani - Alberto Ongaro	1950	Salgari (R)
Hormiga Negra	Walter Ciocca	1950	La Razón (D)
Lapacho Juan	Barrenechea - Carlos Roume	1950	Patoruzito (R)
Cisco Kid	José Luis Salinas	1951	Patoruzú (R)
Bull Rocket	Héctor Oesterheld - Paul Campani	1952	Misterix (R)
Capiangp	Luis Lanús - Alberto Salinas	1952	Superhombre (R)
Aventuras de Pi-Pío	Manuel García Ferré	1952	Billiken (R)
Fuerte Argentino	Walter Ciocca - Julio Almada	1953	Misterix (R)
Poncho Negro	Antonio Ortiz Noguera - Carlps Vogt	1953	Poncho Negro (R)
Indio Suárez	Héctor Oesterheld - Carlos Freixas	1953	* * * * *
El León de Francia	Alberto Campos y Roberto Valenti – Fernand	1953	El Tony (R)
Doc Carson	Héctor Oesterheld - Carlos Vogt	1953	Hazañas (R)
Sargento Kirk	Héctor Oesterheld - Hugo Pratt	1953	Misterix (R)
El Cabo Sabino	Gustavo Solanas - Carlos Casalla	1954	La Razón (D)
María Luz	Roberto Battaglia	1954	Patoruzú (R)
Mark Cabot	Alberto Ongaro - Carlos Vogt	1954	Rayo Rojo (R)
Lindor Covas, el cimarrón	Walter Ciocca	1954	La Razón (D)
El Señor T.V. Tele	Adolfo Mazzone	1995	Rico Tipo (R)
Uma-Uma	Héctor Oesterheld - Francisco Solano López	1955	Rayo Rojo (R)
Joe Gatillo	Edgardo Da Mommio – Carlos Vogt	1956	Misterix (R)
El Eternauta	Héctor Oesterheld - Francisco Solano López	1957	Hora Cero Semanal (R)
Joe Zonda	Héctor Oesterheld - Francisco Solano López	1957	Frontera (R)
Rolo, el marciano	Héctor Oesterheld - Francisco Solano López	1957	Hora Cero Mensual (R)

Ticonderoga	Héctor Oesterheld - Hugo Pratt	1957	Frontera (R)
El Huinca	Enrique Rapela	1957	Patoruzito (R)
Cayena	Héctor Oesterheld - Daniel Haupt	1957	Hora Cero Semanal (R)
Patria Vieja	Héctor Oesterheld - Carlos Roume	1957	Hora Cero (R)
Tito Faldas	Abel Ianiro	1957	Rico Tipo (R)
Ernie Pike	Héctor Oesterheld - Hugo Pratt	1957	Hora Cero (R)
Pancho López	Lépido Frías - Alberto Breccia	1957	Pancho López (R)
Nahuel Barros	Héctor Oesterheld - Carlos Roume	1957	Hora Cero Semanal (R)
Chapalupa El Detective	Adolfo Mazzone - Gius (Augusto Giustozzi)	1958	Rico Tipo (R)
Amapola Negra	Héctor Oesterheld - Francisco Solano López	1958	Hora Cero Mensual (R)
Cholula, loca por los astros	Toño Gallo	1958	Canal TV (R)
Sherlock Time	Héctor Oesterheld - Alberto Breccia	1958	Hora Cero Extra (R)
Lord Crack	Héctor Oesterheld - Hugo Pratt	1958	Hora Cero Semanal (R)
Resorte, el ayudante del profe	Héctor Sídoli (Dol)	1959	Capicúa (R)
Ann y Dan	Hugo Pratt	1959	Supertótem (R)
Lúpin, el piloto	Guillermo Guerrero	1959	Capicúa (R)
Pichi	Jorge Mora - Carlos Roume	1959	Frontera Extra (R)
Pilotos de Prueba	Jorge Mora - Daniel Haupt	1959	Hora Cero Semanal (R)
Babilonio	Juan Angel Sagrera	Mediados del '50	Patoruzú (R)
Buster Pike	Héctor Oesterheld - Julio Schiaffino	Fines de los '50	Hora Cero (R)
Desconfiacho	Toño Gallo	Década del '50	Rico Tipo (R)
Rick de la frontera	Alfredo Grassi - Juan Zanotto	Década del '50	Ases del Oeste (R)
Rul de la luna	Héctor Oesterheld - Francisco Solano López	Década del '50	Frontera Mensual (R)
El Señor Lasoporta y familia	Angel Umpiérrez	Década del '50	Tric y Trake (R)
El hombre cometa	José María Taggino - Rafael Dante	Década del '50	Poncho Negro (R)
Fogonazo (fotógrafo de sexta)	Juán Angel Sagrera	Década del '50	Recreo (R)
Radiolito	Ismael Criado	Década del '50	Radiol (R)
Ping-Pong (espíritus de contradicción)	Tinez - Pedro Gutiérrez	Década del '50	Ping Pong (R)
Barracuda	Juan Clemen	Década del '50	Poncho Negro (R)
Scout River	Héctor Oesterheld - Luis Domínguez	Década del '50	Pancho López (R)
Cristina	Pedro Flores	Década del '50	El Nacional (D)
Allegretto	Bayón	Década del '50	PBT -segunda época- (R)
Macoco	Adolfo Mazzone	Década del '50	Rico Tipo (R)
La barra de Pascualín	Héctor Torino	Década del '50	Avivato (R)
Malagamba	Guillermo Divito	Década del '50	Rico Tipo (R)
Hilario Leiva (el rebelde)	Walter Ciocca	Década del '50	La Razón (D)
El profesor Cerebrino	Jorge Palacio	Década del '50	Leoplán (R)
Rubita	Guillermo Guerrero	Década del '50	El Trencito (R)
Bicho de la Federal	Urtiaga	Década del '50	Mundo Infantil (R)
Motín a bordo	Roberto Battaglia	Década del '50	Patoruzú (R)
Terco Thomas	Carlos Vogt	Década del '50	Poncho Negro (R)
Tijerita	Manuel García Ferré	Década del '50	Billiken (R)
Jeff Maynard y los caballeros del Caribe	Alfredo Grassi - Horacio Porreca	Década del '50	Bucaneros (R)
Don Cleptómano	Mirco Repetto	Década del '50	La Razón (D)
Combate	Héctor Oesterheld – Colonnese	Década del '50	Hora Cero Semanal (R)
El Abuelo	Guillermo Divito	Década del '50	Rico Tipo (R)
Aventuras de los tres malditos	Francho	Década del '50	Avivato (R)
Tolondrati	Adolfo Mazzone	Década del '50	Rico Tipo (R)
Hay que estar en el canal	Toño Gallo	Década del '50	Rico Tipo (R)
Santos Vega	Walter Ciocca	Década del '50	La Razón (D)

Don Piernucho	Toño Gallo	Década del '50	Rico Tipo (R)
Hueso Clavado	Héctor Oesterheld - Ivo Pavone	Década del '50	Frontera Mensual (R)
Callino	Alfonsín	Década del '50	El Laborista (D)
Vendetuti	Jorge Palacio	Década del '50	Avivato (R)
Doña Tremebunda	Lino Palacio	Década del '50	Para Ti (R)
Roger, el temerario	Alfredo Grassi - Horacio Porreca	Década del '50	Bucaneros (R)
La Familia Cateura	Landrú	Década del '50	Avivato (R)
Lina y Lana (cazadoras)	Carlos Ceretti	Década del '50	Autógrafos (R)
Gumersindo	Fola	Década del '50	La Razón (D)
Verdugo Ranch	Héctor Oesterheld - Ivo Pavone	Década del '50	Frontera Mensual (R)
Pepinucho y Coliflor	Francisco Mazza	Década del '50	Ediciones Torino (R)
Ray Kitt	Héctor Oesterheld - Hugo Pratt	Década del '50	Cinemisterio (R)
Don Almendro	Alberto del Castillo	Década del '50	Patoruzito (R)
Perkins	Adolfo Mazzone	Década del '50	Correo de la Tarde (D)
Capitán Caribe	Héctor Oesterheld - Dino Battaglia	Década del '50	Misterix (R)
Nicolita y su pandilla	Héctor Torino	Década del '50	Ediciones Torino (R)
Rumorino	Lino Palacio	Década del '50	Avivato (R)
Lucky Yank	Héctor Oesterheld - Carlos Vogt	Década del '50	Frontera (R)
Aurelio, el audaz	Alberto y João Mottini	Década del '50	Patoruzito (R)
Rodríguez, un tipo personal	Gius - Jorge Palacios	Década del '50	Avivato (R)
Tarpón	Héctor Oesterheld - Daniel Haupt	Década del '50	Hazañas (R)
Capitán Lázaro	Héctor Oesterheld - Enrique Cristóbal	Década del '50	Hora Cero Mensual (R)
Cristalino	Siulnas	Década del '50	El Laborista (D)
Videojito (cómo ver TV de arriba)	Siulnas	Década del '50	Canal TV (R)
Pochita Morfoni	Guillermo Divito	Década del '50	Rico Tipo (R)
Pascualín en el Far-West	Héctor Torino	Década del '50	La Barra de Pascualín (R)
Paviolo	Carlos Garaycochea	Década del '50	Avivato (R)
Arthur Norton, detective	Alfredo Grassi - Juan Clemen	Década del '50	Bucaneros (R)
Marilyn García	Héctor Torino	Década del '50	Loco Lindo (R)
Lucky Piedras	Héctor Oesterheld - Carlos Cruz	Década del '50	Hora Cero Mensual (R)
Julepino	Jorge Palacio	Década del '50	Pobre Diablo (R)
Flap Davis	Alfredo Grassi - Eugenio Zoppi	Década del '50	Supertorieta (R)
Varela, el rastreador	José María Taggino y Solvana	Década del '50	Ping Pong (R)
Lord Commando	Héctor Oesterheld - Eugenio Zoppi	Década del '50	Misterix (R)
Leonardo Brent	Héctor Oesterheld - Jorge Moliterni	Década del '50	Frontera Mensual (R)
Vagonio	Néstor René González Fossat	Década del '50	La Razón (D)
Magolín	Siulnas	Década del '50	Tío Vivo (R)
Sherlock Gómez	Jorge Palacio	Década del '50	Pobre Diablo (R)
Exageretti	Oscar Bruzzone	Década del '50	El Laborista (D)

Entre la década del '40 y '50 hacen su aparición 225 historietas (188 en Revistas y 37 en Diarios).

CAPÍTULO CUARTO

La Historieta Gaucha

Al encontrarnos en este punto de la investigación, es necesario mencionar y delimitar, lo que a nuestro entender debe comprenderse bajo el término *historieta gaucha*. Este concepto agrupa aquellas obras del *género historieta* que: *a)* su personaje principal es un gaucho; y *b)* su trama se desarrolla en un ámbito rural o suburbano. Esta noción no discrimina formatos, gráficas, estilos, ni particularidades del texto. Tampoco le interesa hacer distinciones entre una *historieta seria* o una *historieta humorística*. Simplemente le importa que se reconozca a un gaucho como primer personaje y que la acción se resuelva enteramente en un espacio rural o suburbano. Esta definición excluye:

1. *Aquellas historietas que presentan la figura de un gaucho como personaje secundario* (En la *historieta argentina* abundan los casos de tiras que incorporan personajes ocasionales con la fisonomía del gaucho sin que la trama tenga relación con las prácticas del campo);
2. *Las que pretenden señalar la argentinidad del protagonista vistiéndolo de gaucho* (Un caso particular es la tira *Smith y Churrasco, aventura de dos detectives*, publicada desde el 6 de septiembre de 1913 en la revista *PBT*. Los personajes principales de esta historieta son: *Smith*, de modales, vestimenta y estilo inglés; y *Churrasco*, hombre de marcado acento argentino que viste con ropa de gaucho. El autor pretendió diferenciar las nacionalidades de los personajes acentuando las particularidades del atuendo. La tira “introdujo la

novedad de un personaje fijo forzadamente argentino (desde el nombre hasta su vestuario gauchesco) y se destaca en el dibujo del dúo protagónico la facilidad con que el británico Smith adoptó la figuración plástica del mono caricaturesco, en tanto que el nativo Churrasco resistía en cierto realismo"[128]);

3. *Las que simplemente desarrollan su trama en ámbitos rurales o suburbanos sin la presencia del gaucho* (Son muchas las historietas argentinas que han hecho del campo el escenario de la acción. Es el caso de las historias de *militares* destinados a defender la frontera, *indios* o de algunos *cowboys* que curiosamente anduvieron por nuestras pampas);
4. *Las que tienen personajes antropomórficos que visten, hablan y se comportan como gaucho* (Un caso particular es la historia de *Rulito, el gato atorrante* publicada por la revista *El Tony*. Luego de tres años de aparición sin que lograra alcanzar notoriedad entre los lectores la trama realiza un viraje y convierte a su personaje principal (un gato porteño) en un gaucho con espuelas y alpargatas. Entonces *Rulito…* "deja de ser la historia que cuenta las peripecias de un felino para transformarse en un folletín que transcurre en el campo. El animal, convertido en gaucho, baila malambos, recita relaciones y toma mate"[129]. Las historietas que tienen un animal como protagonista se las agrupa en el tópico que estudia a los personajes antropomórficos –independientemente de la temática propuesta por el argumento de la historia).
5. *Las que refieren a biografías de personajes históricos identificados como un gaucho o bien aquellos que en sus andanzas fueron acompañados por gauchos* (Un ejemplo lo constituye la historieta que relata la vida del caudillo Facundo Quiroga: *El Tigre de los llanos* publicada en 1928 por la revista *El Tony*. Estas obras se agrupan dentro de las *biografías* sin hacer distinciones de argumento).

Agrupar bajo el concepto de *historieta gaucha* (y no como *historieta gauchesca* o *historieta criollista* como fueran nombradas) las obras del género que desarrollan su trama en un espacio rural o suburbano y que hacen de la figura del gaucho el protagonista principal de sus historias, permite establecer una valiosa clasificación que las distingue de los géneros literarios. Distinción fundamental si tenemos en cuenta que la historieta hace un uso particular de la voz del gaucho (que no es el que reprodujo el

[128] Gutiérrez, José María. op. cit. p. 56.
[129] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 289.

género gauchesco) y despliega una original representación de su efigie (que no iguala al héroe figurado por el *criollismo literario*), conforme a las características de su estructura narrativa y a las competencias de lecturas del nuevo público. De ahí la conveniencia de estudiar los géneros literarios para comprender la naturaleza de sus unidades específicas y lograr establecer la manera en que la historieta se apropia de esos elementos. El concepto de *historieta gaucha* permite trazar una distinción entre la *historieta* y los *géneros literarios* sin desconocer su correlación.

Contexto

El breve repaso del contexto histórico permite detectar algunas semejanzas con los procesos sociales, políticos y económicos ocurridos en tiempos en que el *género gauchesco* y el *criollismo literario* hicieron su emergencia. El crecimiento y desarrollo de la *historieta gaucha* se dio en un momento de fuertes luchas sociales donde se destacó el asenso y consolidación de la clase obrera, en el marco de conformación de un nuevo modelo económico sustentado en la producción local de industria liviana. La porción históricamente más relegada de la sociedad argentina logró confirmar sus luchas y paulatinamente materializó su acceso al poder. Se le opusieron los sectores tradicionales (dueños de los medios de producción) que pretendieron no perder el control de la economía y se resistieron con feroces disputas políticas al naciente modelo. En este contexto no sólo los actores sociales mudaron sino que al mismo tiempo las ciudades redefinieron el espacio urbano. El nuevo desarrollo económico promovió una vertiginosa migración de personas desde el campo a la ciudad que exigió una fuerte inversión en la obra pública para contener las masas de población y atender las necesidades de infraestructura productiva.

Primeras historietas gauchas

Un hecho particular en la historia de la *historieta argentina* es comprobar que debieron transcurrir más de veinte años –desde la publicación de la primera historieta de producción nacional– para que una historieta ubicara a la figura del gaucho como protagonista principal de una obra. Es recién en la segunda mitad de la década del '30

que hace su emergencia la *historieta gaucha*. Y como fuera una constante en el desarrollo de la *historieta argentina* fueron las revistas las pioneras en enmarcar al guacho en las viñetas[130]. En este primer período sus páginas dieron a luz tres títulos de variada repercusión entre los lectores de la época:

- ☑ *Don Cirilo Blanco* (publicada en la revista *Pololo*; escrita y dibujada por Carlos Clemen).
- ☑ *Cuentos de Fogón* (publicada en la revista *Mundo Argentino*; escrita y dibujada por Carlos Roux).
- ☑ *El Gaucho Rendija* (publicada en la revista *Figuritas*; escrita y dibujada por Juan Oliva).

Cirilo, el audaz

La obra que inaugura la *historieta seria de gauchos* en las páginas de los periódicos argentinos es *Cirilo, el audaz*. La historia se publicó desde el día 1 de Junio de 1939 en el diario *La Razón* y narró las aventuras de *Cirilo Cuevas*: un gaucho huido de la justicia que busca protección en las líneas del ejército rosista. El argumento y los dibujos estuvieron a cargo de Enrique Rapela (un pintor apasionado por la vida de campo). La tira se editó de lunes a sábado bajo el formato *Continuará…* en el espacio que el diario dedicara a la publicación de historietas. A este segmento lo componían catorce tiras que se distribuían de la siguiente manera: la *parte superior* del diario la ocupaban doce obras de pequeñas dimensiones, ordenadas simétricamente en dos columnas de seis tiras (la mayoría humorística o bien con dibujos caricaturescos y poco realista); en la *parte inferior* de la página se publicaban dos tiras de mayores

[130] Las páginas de las revistas fueron un lugar propicio para que los artistas desarrollaran nuevas técnicas y argumentos para sus historias. Esto las convirtió en un soporte que rápidamente asimiló las vanguardias estéticas. Se pueden señalar algunos factores que contribuyeron a que ello ocurra: por ser las primeras en apropiarse del género; por el importante volumen de títulos publicados; por organizarse desde el principio como un espacio de entretenimiento y recreación; por el destacado lugar que destinaron a la historieta; y por la preocupación de sus directores en conformar sólidos equipos de trabajo que pudieran innovar en cada obra. En este sentido la h*istorieta gaucha* fue fiel a la regla establecida.

dimensiones (casi tres veces el tamaño de las anteriores), la primera de ellas *Cirilo, el audaz*; la segunda, *Mas allá*[131] escrita y dibujada por Raúl Roux.

La importancia de *Cirilo, el audaz* no radica solamente en ser la tira que inicia el recorrido de la *historieta gaucha* en las páginas de la prensa sino fundamentalmente en consagrarse, merced a una distinguida propuesta estética, en la tira que organiza y ordena el campo que establece las reglas de este subgénero. Es tan fuerte la impronta que acuña su desarrollo gráfico y su tipología del gaucho, que en adelante quienes pretendieron incursionar con éxito en la *historieta gaucha* se vieron forzados a regresar tenazmente sobre los trabajos de Enrique Rapela. Sea esto para recuperarlo o bien transgredirlo.

Enrique Rapela funda una nueva tipología del gaucho. Proyecta la figura de un hombre maduro, de expresión adusta y varonil. Recrea la estampa de un ser fuerte, inteligente; poseedor de una destacada belleza física; aventurero incasable, capaz de sobreponerse con éxito a los más crudos avatares que le depara el destino; depositario de la tradición y respetuoso de los códigos de los *hombres de patria*. Las viñetas de Rapela entregaron al lector una renovada imagen del gaucho: limpio en su atuendo y en su espíritu; esto se refleja incluso en su rostro que no se esconde tras la barba, ahora sólo ostenta un bigote prolijo. Para este gaucho no hay tormentos. El lamento se anula y su voz se alza sólo frente a quienes intentan doblegarlo. *Cirilo* eclipsa la imagen del gaucho impuesta por el *Martín Fierro*, aquella que refiere a un gaucho pobre, huido y derrotado, que lamenta su vida desdichada. Tampoco se halla en *Cirilo* la impronta de los gauchos folletinescos de Gutiérrez. *Cirilo* es un hombre que no sólo lucha por trazar su destino sino que además es cuerpo del ejército y como tal forma parte de una disputa política que pretende instituir un modelo de país. Esta lucha une su suerte al destino de la *Patria*. *Cirilo* es un héroe que mata por la *Patria* y no para defender su vida o engalanar su imagen. Ya no se destaca la verborragia, el atrevimiento o la intemperancia de la juventud de *Hormiga Negra*, *Juan Cuello* o *Santos Vega*. La adultez de *Cirilo* reúne el cálculo, la sabiduría, la sensatez y la inteligencia de un hombre que pelea por un ideal que supera su condición de gaucho y lo hace vencedor.

El dibujo atiende tanto al detalle de la figura humana y al de su vestimenta, que por tanto realismo se impuso en el imaginario de los lectores como una imagen genuina

[131] Historieta de ciencia ficción diseñada en el mismo formato que *Cirilo, el audaz*: dibujo realista, textos al pie de las viñetas y ausencia de *globos*. Narraba la aventura de un equipo de científicos argentinos en el espacio exterior.

y fidedigna de aquel gaucho que alguna vez deambuló por las pampas argentinas. Es una ficción que incorpora ficciones. Toma elementos del *género gauchesco* y del *criollismo literario*, los armoniza, los actualiza y los sitúa en el centro de la aventura de los cuadros de historieta. Al respecto Gociol y Rosemberg destacan que los gauchos de Rapela "son personajes arquetípicos. La fuerza y la inteligencia siempre les permiten ganar. Con una visión algo nacionalista y reivindicatoria del campo, Rapela no cuestiona la violencia del medio ni el pecado original del personaje. Asumido esto con naturalidad, sobre esa base construye el arquetipo de un gaucho que todo lo puede: su fuerza, su astucia y cierto azar lo convierten inevitablemente en vencedor"[132].

Cuando referíamos a las particularidades del *género historieta* decíamos que es un género narrativo mixto que combina texto e imágenes para contar una historia. La manera en que se armonizan queda sujeta a las decisiones estéticas/narrativas que toma cada autor al momento de diseñar una historia y a los condicionamientos del medio en que se edita la obra. Si nos detenemos a analizar la organización que presentan las tiras publicadas en los periódicos –dada la exigencia de un formato compacto de un máximo de cuatro o cinco viñetas– encontraremos que la mayoría de los casos responde a una distribución básica, muy simple, de lectura rápida y lineal, definida por una introducción, un desarrollo y un desenlace (característica que se conserva aún en los casos en que la tira se adapta a la modalidad *Continuará…)*. Esta organización pretende alcanzar la máxima articulación del dibujo con el texto, combinando las posibilidades figurativas de la imagen con las potencialidades narrativas de la escritura en una fusión que logre el desarrollo de la trama en el reducido espacio de un par de viñetas. En estos casos el texto y las imágenes son estrictos: lo justo y necesario para que se produzca el sentido. El objetivo es promover una lectura ágil, cómoda, sin detenciones ni vueltas atrás, que sea fácilmente digerible.

Distinto es el caso de las revistas donde el espacio no es el mayor condicionante y por lo tanto es común encontrar historietas de páginas enteras, que oscilan entre seis, diez y hasta doce viñetas por plana, y que contienen enormes bloques de textos dispuestos en los márgenes o como diálogos incorporados en *globos* sobre la superficie del dibujo. En este medio confluyen dos elementos que suman a favor del autor: *a)* la mayor disponibilidad de espacio para desarrollar su trabajo, y *b)* la confianza en el tipo

[132] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 291.

de lectura que se hará de la obra, donde no intervendrá el vértigo impuesto por el repaso de los periódicos y encambio estará permitido detenerse o acelerar, recomenzar o adelantar; habilitando una relación menos condicionada y más personal del lector con el entramado de viñetas. Por lo general, en estos formatos el dibujo profundiza en los detalles aún deteniéndose en las porciones menos significativas del cuadro, sabiendo que habrá tiempo e interés para reparar en ellos. Las imágenes se despreocupan del peso de la narración (que recae fundamentalmente en los textos[133]) y se consagran a embellecer el relato e ingerirle vértigo a la acción. Estas condiciones hacen de las páginas de las revistas un ámbito prospero para la *historieta de aventura*: género heredado de la literatura que exige importantes despliegues descriptivos y argumentativos.

El formato de *Cirilo, el audaz* es muy particular dado que se define por una estructura mixta. Combina la organización básica de cuatro viñetas, característica de las tiras editadas por los periódicos, con el estilo gráfico y narrativo utilizado por las revistas. Presenta un dibujo al extremo realista que traza las figuras hasta el más mínimo detalle y se despreocupa del ritmo de lectura requerido por el medio. En el espacio de cuatro viñetas las imágenes condensan más información que la página de una revista. Asimismo, en contraposición al recurso explotado por los periódicos, la tira renuncia al uso del *globo* que agiliza la asimilación de la trama y opta por volcar importantes bloques de textos al pie de cada ilustración. El resultado es una historieta con viñetas que exigen una lectura rigurosa y considerablemente lenta. Esto se debe fundamentalmente a dos razones: *a)* a la exquisitez del dibujo que seduce al lector a detenerse en cada uno de los trazos que adornan la escena; y *b)* a la presencia de espesos bloques de textos que requieren mayores esfuerzos de interpretación:

- ☑ Los textos están ubicados en la parte inferior de la tira, por fuera de las viñetas, obligando al lector a armonizar lo que lee con las acciones representadas en las imágenes. El dibujo de la viñeta no siempre coincide con el texto situado al pie demorando aún más el tiempo de lectura.

[133] Los formatos en los que el texto conserva el tratamiento y desarrollo de la trama fueron característicos de las historietas publicadas por las revistas entre los años '40 y '70. Luego se abandonaron para invertir la relación. Hoy los cómics norteamericanos y el manga japonés prescinden casi por completo de los textos explicativos y hacen un uso mínimo de los diálogos. Para estos soportes el desarrollo total de la historia se resuelve en la imagen.

- ☑ Los textos se componen de extensos párrafos descriptivos y argumentativos en los que se integra el diálogo de los personajes. Ello requiere una mayor atención a las marcas del relato (los parlamentos se destacan por el uso convencional del guión que indica el inició de una alocución).

Reparando en la composición gráfica y narrativa de *Cirilo, el audaz* se comprende que no sólo impone una nueva representación del gaucho sino que al mismo tiempo desliza en los periódicos una modalidad de lectura distinta. Su formato ejecuta una propuesta estilística que en principio podría parecer una regresión, pero analizada en el marco del desarrollo del género, recobra sentido y se justifica a si misma.

Sabido es que en los últimos años de la década del treinta la *historieta de aventura* irrumpió con éxito en las páginas de las revistas cautivando el interés de los lectores. Situados en este contexto se vislumbra que el desafío de Enrique Rapela fue mudar la aventura desde las revistas a las viñetas editadas diariamente por los periódicos. Para ello necesitó adaptar las particulares del género aventura (argumentos extensos y dibujo realista) al formato acotado y riguroso de la tira diaria. Operación compleja si se añade que para el caso de la *historieta gaucha* no había desarrollos previos que sirviesen de modelo para trazar los argumentos. Por lo tanto exigía no sólo adaptar la aventura a las páginas de los periódicos sino al mismo tiempo recurrir a los géneros literarios que moldearon la figura del gaucho para servirse de sus elementos y concebir nuevas formas narrativas. Esto significaba procesar sus desarrollos y recrearlos en función de las reglas del género y del contexto histórico en que serían leídas las tiras.

Entonces la propuesta fue modelar un formato de tres o cuatro viñetas, de dibujos realistas y con importantes bloques de textos (ubicados al pie de cada cuadro), que le permitía concebir una renovada propuesta gráfica y rehacer la figura del gaucho. El resultado pudo ser un diseño torpe si se quiere, pero no obstante logró inaugurar con éxito el largo camino transitado por la *historieta gaucha* en la prensa diaria. *Cirilo, el audaz* representa una bisagra en el pasaje de la aventura desde las revistas hacia los periódicos. Particularidad que, sumada a la de ser la primera tira de *historieta gaucha* publicada en un diario y a la de haber conformado las reglas que definen a este subgénero, la colocan en un lugar destacado en la historia de la *historieta argentina*. Condición que no han sabido valorar los estudios precedentes.

La trama de *Cirilo, el audaz* comienza cuando el personaje, de oficio carretero, se presenta ante al *Coronel Molina* para solicitarle su protección. El *Coronel* pide a *Cirilo* que le cuente su historia y éste le confiesa que viene huyendo de la policía por un altercado ocurrido en una pulpería donde se celebraba que *Dorrego* había fugado de las manos de *Lavalle*. En medio de los festejos, y sin ninguna intención, *Cirilo* tropieza con un *negro* y lo tira al suelo. Este se incorpora y sin mediar parlamento ataca a *Cirilo* a punta de facón. Tras un feroz enfrentamiento *Cirilo* da muerte al *negro*. Acción seguida, el *pulpero* lo acusa en presencia de un *policía* de ser el responsable de la muerte del *negro*. *Cirilo* consternado pretende entregarse a la justicia pero antes de poder maniobrar es atacado por el *policía*. *Cirilo* intenta hacer su defensa dando un planazo en la frente del agresor pero con tan mala estrella que el planazo toma forma de hachazo y da muerte inmediata a su contrincante. Tras los acontecimientos *Cirilo* decide buscar refugio en las filas del ejército.

En la escena inaugural de *Cirilo, el audaz* hallamos signos, escenas y personajes que remiten al *género gauchesco*. La cita recoge elementos característicos del *Martín Fierro*: la fiesta, la borrachera, el duelo, la muerte del negro, el enfrentamiento con la justicia, la fatalidad, el desgraciarse, la fuga, la pérdida del oficio, etc. Al mismo tiempo hay alianzas políticas; hay guerras, ley diferencial, distribución de voces y de nombres[134]. Hay desafíos y lamentos que señalan amigos y enemigos. Hay definiciones de la palabra gaucho. Y especialmente hay un *gaucho/soldado* y *una voz/arma*. El fundamento de la trama es un gaucho que una vez desgraciado busca amparo en las tropas del *General Rosas* (alianza política): sirviendo como soldado (uso del cuerpo) combate contra el ejército enemigo y narra su lucha contra las iniquidades de los salvajes unitarios (uso de la voz).

Enrique Rapela no solamente hace un perfecto modelado del dibujo sino que al mismo tiempo trabaja el otro componente esencial de la historieta: el texto. El autor muestra un interés específico en organizar los parlamentos de los personajes señalando con las diferencias de habla los ámbitos sociales a los que cada uno pertenece. Vale en este punto recordar lo expresado por Josefina Ludmer cuando sostiene que "el pasaje a lo escrito de la escena oral tiene efectos de 'producción de realidad'"[135]. Por ello en las

[134] Tanto en la tira como en el *Martín Fierro* hay distribución de *nombres* que señalan alianzas y enemigos. En el caso de *Cirilo* las alianzas tienen nombre propio: *Coronel Molina*, *General Rosas* y *Coronel Dorrego*; en cambio el enemigo es impersonal, se lo nombra con el género: el *negro*, el agente de *policía*, el *pulpero*.
[135] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 65.

historias de Rapela un gaucho nunca habla igual que un militar o un extranjero. A la vez, estas diferencias de habla se distinguen de la letra del guionista cuyos textos "están escritos en el mismo castellano –hoy anticuado– del resto del diario"[136]. El guionista aparece como un *escritor/cronista* que introduce la narración y luego cede al gaucho el relato para que sea su voz la que complete la historia. Al relato lo construye un *escritor/narrador/cronista* que es el que licencia la voz del gaucho. La palabra escrita de Rapela es el cronista que construye y permite diferenciar la escena oral. Hay un presentador que contextualiza la escena, introduce la acción y anuncia a los oradores. Luego desaparece y cede la palabra al locutor: a la oralidad, a la voz del gaucho.

Este movimiento del guionista de mostrarse para luego desaparecer es el que construye el espacio de la voz del gaucho para que sea éste quien anoticie los acontecimientos políticos que hacen su causa. Es *Cirilo* quien refiere los partes de batalla del ejército rosista, el que señala los aliados y humilla a los enemigos. Es su voz la que narra su historia y dice: "Era carretero y vivía feliz, hace 20 días llegué de Córdoba con un cargamento ´e cueros, gané plata. La noche e´ mi llegada juí al boliche´ Murrieta en la Recova. La casualidá quiso que hubiera fiesta e´ guitarras y baile. Era con motivo e´ la fuga e´ Dorrego ´e manos ´e Lavalle, era un error desgraciadamente supe luego. El humo ´el ambiente me hicieron arder loj´ojos y no vide un negro en "pepe", tropecé con él y lo voltié, bramó jurioso y me atacó daga en mano, yo pelie pa defenderme. Lo despanzurré… se armó un revuelo bárbaro, se me vinieron otros, y algunos ajenos a la fiesta que allí estaban se pusieron e´ mi lao y el tropezón se convirtió en batalla, volaban porrones y bancos, pa´pior se apersonó la polecía, y la gente dentro a juir…"[137] "El bolichero, a gritos me acusaba. Yo estaba caliente y me iba a entregar. El melico pa prienderme, la emprendió a golpes; perdí el estribo y cargué furioso contra él, y la disgracia quiso que en vez de plano, le diera un hachazo en plena frente. Cayó el pobre sin decir un "¡ay!"; yo enloquecido, atropellé la puerta, y montando salí como el viento, tomando por la calle Cabildo –(hoy Defensa)– p´al Sur, y aquí llegué; ya ve, amigo, la fatalidad me ha puesto en trance de tener que (…) de nuevo mi vida, si puedo"[138]. (En las historias de Rapela[139] siempre los enfrentamientos reproducen el esquema que Ludmer describe como propio del *Martín Fierro*: "los

[136] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 291.
[137] Rapela, Enrique. *Cirilo, el audaz*. La Razón, Buenos Aires, 2 de Junio de 1939.
[138] Rapela, Enrique. *Cirilo, el audaz*. La Razón, Buenos Aires, 3 de Junio de 1939.
[139] Otras *historietas gauchas* de este autor son: *El puñal de los gauchos* (El Tony, 1936), *El Huinca* (Patoruzito, 1957), *Cirilo, el argentino* (Correo de la Tarde, 1959), *Fabián Leyes* (La Prensa, 1964).

enfrentamientos a duelo son siempre horizontales o hacia abajo, y el enfrentamiento a la autoridad es simbólico"[140]. Los gauchos de Rapela siguen siempre esta lógica; los desafíos se dirigen hacia otros gauchos, negros e incluso policías; pero nunca contra la figura de un juez de paz o un jefe militar).

Obviamente no podemos afirmar que se reproduzcan en la tira de *Cirilo, el audaz* las formas de los textos de la gauchesca porque a simple vista comprobamos que las modalidades narrativas son otras. Aquellos textos fueron escritos en versos y se organizaron alrededor de la figura de un narrador privilegiado que contaba en primera persona hechos en los que había participado. Aquí no hay versos y la figura del narrador no es la misma. En el medio se erige la figura del *cronista* articulando el relato y construyendo la voz del gaucho como un *testimonio* en primera persona. El *gaucho* es un *testigo* de los acontecimientos narrados y el *escritor* un *periodista* que recoge el *testimonio* del gaucho. Esta nueva figura combina la operación de construir y usar la voz del gaucho (*género gauchesco*) con la figura del *escritor/cronista* que narra la historia como un suceso periodístico (*criollismo literario*). Este procedimiento establece un nuevo uso de la voz del gaucho: un uso estrictamente periodístico, la *voz/testimonio*. La voz del gaucho es el *testimonio verídico* –que exige el periodismo– de aquel que vivió los hechos en carne propia y lo refiere ajustado a la realidad. El testimonio del gaucho es un argumento verdadero; una voz infalible que acredita lo que narra el guionista. La voz estricta y sincera del gaucho se vuelve un sello de verdad: la voz que certifica la palabra del que escribe. El *escritor/cronista* edifica y usa la voz del gaucho porque le sirve para acreditar la veracidad de su relato. La autoridad del *testimonio* y la aceptación de éste como voz verdadera descansan en el reconocimiento de una voz que ya se oyó y se hizo carne en la figura de *Martín Fierro*: la voz de un narrador gaucho que "se apoya en las inflexiones y en el vocabulario de una variante dialectal y arcaizante del español hablado en la llanura bonaerense hacia la década del sesenta"[141].

[140] Ludmer, Josefina. op. cit. p. 173.
[141] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 92.

1945-1955: la década peronista

Como expresáramos en el capítulo anterior, los años '40 y '50 formaron la época de oro de la *historieta argentina*. En esta etapa la producción del género llegó a niveles jamás alcanzados en nuestro país, constituyéndose en el principal soporte gráfico al provecho del entretenimiento y el esparcimiento de los lectores de diarios y revistas. Fue un momento que se caracterizó por el elevado número de publicaciones como así también por la excelente calidad gráfica y narrativa de los argumentos. Los dibujantes se lanzaron a una impetuosa carrera por innovar las formas tradicionales de figuración, explotando al máximo las posibilidades expresivas de la línea, desarrollando montajes originales y asumiendo un uso pleno del espacio. Al mismo tiempo, los escritores incursionaron en nuevos tópicos para sus guiones e idearon novedosas ópticas para remozar los esquemas ya enraizados.

Para la política editorial de los diarios la publicación de historieta comenzó a ser tan importante como la cobertura de los resultados deportivos de la semana. Un caso significativo fue el diario *La Razón* que a partir de la sistemática publicación de tiras en su contratapa impuso iniciar su lectura desde la última página. Quienes lo leían invariablemente lo tomaban por su reverso y una vez finalizado el repaso de más de quince títulos de historietas se remitían a la primera plana para informarse de las noticias del día. Al igual que décadas más tarde se dijera del diario *El Clarín* los argentinos habían tomado la costumbre de comenzar a leer el diario *La Razón* por atrás.

Este período de florecimiento de la historieta en sus múltiples vertientes –temáticas y estilísticas– también representó la etapa de oro para la *historieta gaucha*. Entre las décadas del '40 y el '50 se publicaron en diarios y revistas el 55% de las *historietas gauchas* producidas en este país. Cifra que indica que de los 36 títulos que representan la producción total del género 22 fueron los que hicieron su aparición en estas dos décadas. Ajustando aún más este análisis, se arriba a que la década peronista fue el período en que se concentró la mayor publicación del *género gaucho*, con la incidencia de 13 títulos que significaron el 36% de la producción total.

Es importante destacar que en la década peronista –alterando la invariable supremacía de las revistas– fueron los periódicos los que lideraron la publicación de *historietas gauchas*. Cuando en el capítulo anterior mencionábamos el número total de títulos editados en los medios gráficos entre las décadas del '40 y '50 decíamos que de 225 títulos, 188 fueron publicados en revistas y 37 en diarios. Cifra que indica que las

revistas editaban el 87% de las historias y los periódicos sólo el 13%. Ahora bien, si atendemos únicamente a los años que van desde 1945 hasta 1955 descubrimos como único caso en el desarrollo total del *género historieta* –y esto quiere decir, de todos los tópicos abordados (policial, aventura, familias, militares, chicos, animales, etc.) hasta finalizado el Siglo XX– que un género, como en este caso la *historieta gaucha*, se difunde en los periódicos con mayor volumen que en las páginas de las revistas. En este período de los 13 títulos editados 7 fueron publicados en las páginas de los diarios invirtiendo la relación histórica que los colocaba por debajo de las revistas. Entonces los diarios publicaron el 54% de los títulos y las revistas el 46% restante.

La siguiente planilla permite visualizar con precisión el desarrollo de la *historieta gaucha* en nuestro país y repasar su relación con los medios gráficos. El color anaranjado marca la porción que corresponde a los años de las décadas del '40 y '50 y el amarrillo señala el período que concierne a la década peronista. Observando la planilla comprobamos que las primeras tiras se publicaron recién a finales de la década del '30 siendo las revistas las precursoras en incursionar en la temática. Recién en el año 1939 el diario *La Razón* irrumpió en el género editando *Cirilo, el audaz*. Una vez iniciada la década peronista la publicación de *historietas gauchas* fue una constante casi ininterrumpida en las páginas de los diarios. El matutino *La Razón* hizo evidente su interés dándole una importante notoriedad en sus planas. Progresivamente se sumaron otros medios que hicieron de la *historieta gaucha* uno de los géneros más prominentes de la *historieta argentina*.

HISTORIETA	AUTORES	AÑO DE APARICION	PUBLICACION
Don Cirilo Blanco	Carlos Clemen	Finales de la década del '30	Pololo (R)
Cuentos de Fogón	Raúl Roux	Finales de la década del '30	Mundo Argentino (R)
El Gaucho Rendija	Juan Oliva	Finales de la década del '30	Figuritas (R)
El Puñal de los Gauchos	Enrique Rapela	Finales de la década del '30	El Tony (R)
Cirilo, el audaz	Enrique Rapela	1939	La Razón (D)
El Gaucho Aquilo	Lucas Ansol	Década del '40	Pampa Argentina (R)
El Gaucho Juan Pereira	Pedro Gutiérrez	Década del '40	Figuritas (R)
Rancagua	Juan Oliva	Década del '40	Figuritas (R)
Ño Ciriaco	Guillermo Guerrero	1944/45	Bichofeo (R)
Ocaso, el gauchito	José Dib	1944/45	Bichofeo (R)
El Gaucho Malambo (guitarrero y pendenciero)	Pedro Gutiérrez	1945	Don Fulgencio (R)
Abrojo, un hombre duro	Luis Destuet	1946	La Razón (D)
Ño Toribio	José Villanueva	1946	El Laborista (D)
Fierro a Fierro	Raúl Roux	1946	Patoruzito (R)
Juan Cuello	Walter Ciocca	1949	La Razón (D)
Aurelio, el audaz	Alberto y João Mottini	Década del '50	Patoruzito (R)
Varela, el rastreador	José María Taggino y Solvana	Década del '50	Ping Pong (R)
Hormiga Negra	Walter Ciocca	1950	La Razón (D)
Santos Vega	Walter Ciocca	1951	La Razón (D)
Hilario Leiva (el rebelde)	Walter Ciocca	1952	La Razón (D)
Lindor Covas, el cimarrón	Walter Ciocca	1954	La Razón (D)
El Huinca	Enrique Rapela	1957	Patoruzito (R)
Patria Vieja	Héctor Oesterheld - Carlos Roume	1957	Hora Cero (R)
Nahuel Barros	Héctor Oesterheld - Carlos Roume	1957	Hora Cero Semanal (R)
Hernán, el hermano de Pablo	Oswal (Osvaldo Viola)	1958	Correo de la Tarde (D)
Pablo Gu(diereses)ella	Oswal (Osvaldo Viola)	1958	Correo de la Tarde (D)
Cirilo, el Argentino	Enrique Rapela	1959	Correo de la Tarde (D)
Santos Bravo	Héctor Oesterheld - Juan Arancio	Década del '60	Hora Cero Extra (R)
Hormiga Negra	Enrique Rapela	Década del '60	El Tony (R)
Dialindo	Goyo Mazzeo	Década del '60	Pascualín (R)
Fabián Leyes	Enrique Rapela	1964	La Prensa (D)
Inodoro Pereira	Roberto Fontanarrosa	1972	Hortensia (R)
El Gaucho Alpargata Matrero, retiro efectivo	Jorge Morhain - Carlos Magallanes	Década del '80	Caras y Caretas (R)
Ezequiel Barrales (criollo de ley)	Walter Ciocca - Leandro Sesarego	1981	La Razón (D)
Gaucho	Sanyú	1990	Fierro (R)
El Cabo Luna	Beto Páez	1992	La Nación (D)

El humor inicia la serie

Tras el éxito de la tira *Cirilo, el audaz* transcurrió un período en el que la *historieta gaucha* no formó parte de la política editorial de los periódicos. En los primeros años de la década del '40 el principal interés de los diarios recayó en la publicación de tiras de *Humor Blanco* cuyos personajes unidimensionales hacían reír precisamente por estar sujetos a la previsibilidad de su personalidad sobre la que recaía el desenlace humorístico de la acción. Los periódicos eligieron consagrarse a esa exitosa fórmula descuidando la producción de *historietas serias*, y por consiguiente recluyeron a la *aventura* a zonas de menor relevancia.

Es recién en el año 1946 que la *historieta gaucha* recuperó su espacio en las páginas de los periódicos. En el mes de septiembre, las planas de los diarios *La Razón* y *El Laboristas*, editaron simultáneamente las tiras *Abrojo, un hombre duro* y *Ño Toribio*. Con estos títulos la serie gaucha reanudó su estadía en la prensa gráfica y aseguró su presencia prácticamente sin interrupciones hasta finales de los años '60. No obstante, en contraposición a su antecesora la exitosa historia de *Cirilo, el audaz*, estas tiras abandonaron el género aventura y se ajustaron a la política editorial del momento que se expresaba a favor de un humor básico y cotidiano. Sus argumentos fueron simples y redundantes en su resolución, reivindicando personajes gauchos en los que sobresalía una sola línea de conducta. Estas condiciones hicieron que la influencia de estas obras se diluyera en el inmenso casillero de las *historietas de Humor Blanco* y que se relativice su impronta entre las tiras que componen la *historieta gaucha*[142]. Sin embargo, es importante detenerse a analizar la especificidad de estos personajes para visualizar cómo el humor de estas tiras aflora a partir de la manipulación caricaturesca de la figura respetable y austera del gaucho que años antes instituyera la pluma refinada de Enrique Rapela.

a) Abrojo, un hombre duro

Abrojo, un hombre duro se publica el 1 de septiembre de 1946 en la última página del diario *La Razón*. La tira de pequeño formato aparece en la sección de historietas, publicada de lunes a domingo en una rejilla uniforme integrada por 10

[142] A ello habría que sumarle el hecho de haber sido publicadas por un breve período de tiempo.

títulos[143]. Con la única excepción de *Oriente* (aventura ambientada en el desierto árabe), *Abrojo* comparte la grilla con *historieta*s *de Humor Blanco* entre las que se destacan clásicos del humor nacional como *Bómbolo* de Guillermo Divito, *Ramona* de Lino Palacio o *Chapaleo*[144] de Eduardo Ferro. Los textos y el dibujo pertenecen a Luis Destuet, autor entre otras obras de *Trabuco y Trinquete* publicada en la revista *Salgari*.

El formato de la tira adopta los parámetros estándares de las *historieta*s *de humor*: estructura que varía de tres a cuatro viñetas, montaje dinámico, lineal, de fácil y rápida lectura; cuadros pequeños; fondos simples y poco expresivos que sitúan la acción (al aire libre o en una habitación); dibujo de tipo caricaturesco con líneas moduladas que trazan el contorno de las figuras (al estilo de los dibujos de Dante Quinterno y de García Ferré); uso del relleno para simular colores y texturas; empleo de signos gráficos para sugerir el movimiento (estrellitas que señalan un golpe, espirales de humo...); y utilización de onomatopeyas para representar los sonidos (Boom, Clonk, Ffzzzzz, Pof, Paf...). Los textos son básicos y de cómoda lectura. De los tipos posibles Destuet opta por los diálogos integrados en *globos*. El uso del lenguaje es acotado y riguroso; concebido para facilitar el desenlace humorístico. No hay didascalias y si aparecen textos ajenos al parlamento de los personajes corresponden a carteles y señales, o bien al uso de onomatopeyas. Se sostiene para el caso de esta tira que la estructura del relato se sustenta en una afinada integración de recursos gráficos y textuales que inducen a la carcajada en la viñeta final.

El argumento de esta historia se concentra en las travesuras de *Abrojo*: un *gauchito* de corta edad que por ser tramposo y ventajero termina invariablemente en apuros. El personaje no es el hombre duro al que refiere el título sino un chiquilín travieso, algo oportunista y muy haragán. Los episodios son *autoconclusivos* y en tres o cuatro viñetas despliegan una estructura que se repite: el inicio presenta a *Abrojo* preparando una acción que aparentemente le dará excelentes resultados pero luego, por su recurrente intención de sacar ventajas o alcanzar el éxito con el menor esfuerzo posible, termina fracasando y es perseguido, golpeado o ridiculizado. Los hechos siempre ocurren en un ámbito rural y aunque nunca se alcanza una representación

[143] Una particularidad de la sección de historietas del diario La Razón fue presentar las tiras agrupadas en una grilla compuesta por dos columnas que llegó a incluir hasta 14 títulos. Al mismo tiempo, era común que se publicaran dos historietas ocupando un lugar destacado, con un tamaño que duplicaba o triplicaba el de sus compañeras. Obviamente estas historias eran las de mayor éxito entre los lectores.

[144] El personaje de esta tira alcanzó gran notoriedad por su condición de buzo. Su popularidad lo llevó a ser utilizado en la promoción de varios productos: desde un refrigerante para motores de la petrolera ESSO hasta una línea aérea y una marca de relojes sumergibles. Incluso llegó a darle nombre a una marca de alfajores.

acabada del campo (como sí lo hicieran las ilustraciones de *Cirilo, el audaz*) se lo puede colegir a partir de elementos que refieren al sector de una granja (una tranquera, un molino, algún granero…).

El primer gag de la tira se desprende del título cuando se comprende que el hombre duro que promueve el enunciado en realidad es un niño revoltoso. Al mismo tiempo el título suministra el nombre del personaje, *Abrojo*: designación que remite a una irritante vegetación silvestre. El abrojo (o cardo) es una de las plantas más características de la flora de nuestro país. Su fruto es el componente más fastidioso y exasperante del terreno con el que se pudiera tropezar. Su composición esférica y armada de fuertes púas lo hace terriblemente punzante en contacto con la piel y fácilmente adherible a las vestimentas. Nadie gusta de toparse con un abrojo. Y ese parece ser el caso de los personajes de la historia que intentan evitar por todos los medios posibles el encuentro con *Abrojo*.

La trama presenta personajes fijos que acompañan al protagonista en sus travesuras (o bien son victimas de estas). Los principales son: su madre (una mujer adulta de contextura rolliza, pelo oscuro, peinada con dos trenzas y ataviada con un vestido estampado de flores y zapatos de suela) el *aguelo* (un hombre no muy viejo, canoso, flaco, vestido con camisa clara, pañuelo al cuello, bombachas y alpargatas), su enamorada *la Lucía* (una hermosa niñita de rostro dulce, pelo negro peinado en dos trenzas, vestido a lunares y zapatos de suela: es la representación juvenil de la madre de *Abrojo*) y dos amigos de su misma edad (con uno de los cuales compite por el amor de *Lucía*). En algunos episodios asoma un vecino encrespado por alguna fechoría de *Abrojo* y su barra. También es recurrente la presencia del comisario que intenta castigar el accionar imprudente de los niños pero invariablemente resulta burlado.

Todos los personajes hablan un lenguaje simple, similar al utilizado por los lectores del medio. La operación a la que recurre el autor consiste en sostener el habla cotidiana pero al mismo tiempo intercalar algunos usos y modismos propios del hombre de campo: decir *viá* en lugar de voy, *ió* por yo, o *juir* por huir. Asimismo, para imitar la pronunciación del paisano reemplaza la vocal *e* por la vocal *i*, entonces deriva en *mi* por me, *distapar* por destapar, o *cumpliaños* por cumpleaños. Se suma la referencia a objetos o herramientas típicas de la vestimenta y del trabajo en el campo (el *rebenque*, la *rastra*, el *talero* o el *facón*) que incorporan parte del léxico rural. A partir de estas operaciones Destuet logra articular un lenguaje de fácil y rápida lectura (como lo exige el formato) pero que al mismo tiempo se percibe como el habla típica del gaucho.

Con *Abrojo, un hombre duro* se representa la tipología de un gaucho completamente opuesta a la caracterizada por el famoso *Cirilo, el audaz*. La estampa del gaucho maduro y de expresión adusta cede lugar a la silueta de un niño alegre, despreocupado y travieso. Ya no hay un hombre que busca su destino y engrosa las líneas del ejército. Ahora la aventura del héroe se transforma en las fechorías de un chico. El espacio infinito del desierto se circunscribe a los límites de una granja. Y las alianzas que señalaban amigos y enemigos trasmutan en las simples peleas o afectos diarios de una barra de amigos. El gaucho peregrino y solitario es remplazado por un chiquilín que vive en su casa junto a su familia. La justicia que incansablemente perseguía y hostigaba al gaucho ahora es la figura cómica de un comisario permanentemente burlado por un par de niños. El respeto a la tradición, el apego a los códigos y el ánimo puro de *Cirilo*, truecan en la desvergüenza, las trampas y el espíritu ventajero de *Abrojo*. El gaucho, evocación de la sabiduría, la sensatez y la inteligencia de un hombre que lucha por la *Patria*, deviene en la impericia, la imprudencia y la necedad de un chiquillo desprejuiciado.

La caricaturización de su imagen es el revés de la representación que recreara la estampa de un héroe. No obstante, para que su figura se modificara no alcanzaba con la operación de colocar a un niño travieso en el lugar de un hombre duro ni tampoco bastaba con trastocar aspectos de su personalidad. Se necesitaba que la transformación se produjera al nivel total de la obra. Por eso Destuet optó por un dibujo caricaturesco que abandonó el realismo de la figura humana y recreó la imagen burlona del gaucho.

b) Ño Toribio

La historieta de *Ño Toribio* se publica el 18 de septiembre de 1946 en las páginas del diario *El Laborista* con textos y dibujos a cargo de José Villanueva[145]. *Toribio* es un gaucho que ostenta una edad superior a los 60 años. Su personalidad no se resuelve en un único rasgo sino en una línea de conducta: es jugador, mujeriego, oportunista, mentiroso, farandulero, tramposo, estafador y amigo entrañable del porrón de ginebra. La situación planteada en la primera entrega es contundente a la hora de describir su naturaleza y espíritu juerguista. La viñeta inicial lo presenta despojado de toda vestimenta (desnudo detrás de un caballo sin apero) arrojando una taba hacia el

[145] Ño Toribio se publicó en las páginas del diario *El Laborista*, de lunes a domingo, desde el 18 de septiembre de 1946 hasta el 13 de diciembre del mismo año. La tira totalizó 75 entregas. En 15 oportunidades en que el diario fue impreso la tira no salió publicada.

centro de un grupo de hombres situados a las puertas de una pulpería mientras dice: "en *esta parada me juego la presentación*". La viñeta siguiente (y última) lo muestra recuperado, ubicado delante del caballo (con apero) y en tenencia de todas sus vestimentas; entonces explica: "*la taba cayó en suerte y recuperé las pilchas. Gracias a eso puedo presentarme ante ustedes amigos de El Laborista*"[146]. Sirven otros dos ejemplos para completar aspectos de su personalidad. En la segunda entrega se observa a *Toribio* cabalgando largo acompañado por su *compadre* con quien dialoga: -"*Hasta la estancia los yuyos no paramos, che*." -"*¿Hasta los yuyos sin hacer alto? Son como 50 leguas…*". La viñeta siguiente muestra al caballo de *Toribio* frenar bruscamente y a éste girar la cabeza hacia atrás. Sin comprender el *compadre* se interroga "*Qué bicho le habrá picado?*". Acto seguido se muestra a *Toribio* mirando interesadamente las nalgas de una mujer marcadas bajo su vestido[147]. El otro ejemplo corresponde al día 22 del mismo mes. La tira inicia con *Toribio* negociando con un paisano la venta de un caballo: "*¿cuánto quiere por éste, buen paisano?*" a lo que *Toribio* responde "*Por ser usted, déme un cien, niño*". El último cuadro figura a *Toribio* cabalgando a todo lo que da el flete seguido por su *compadre* que lo interroga "*Y pa´ qué disparamos tanto*", y *Toribio* responde "*el caballo que vendí es del comisario*"[148].

El formato de la tira adopta los parámetros estándares de las *historietas de humor*: montaje dinámico, lineal y de rápida lectura; dibujo simple y de tipo caricaturesco; fondos poco expresivos; uso del relleno para definir colores y texturas; signos gráficos para sugerir movimiento; y utilización de onomatopeyas para incorporar sonidos. Los textos son básicos y de cómoda lectura. No hay didascalias y se recurre a los *globos* para integrar el diálogo de los personajes a la composición de las viñetas. El lenguaje utilizado es similar al habla cotidiana de los lectores. A este se suman algunos modismos propios del criollo: decir *guenas* en vez de buenas, *'e* por de, *pingo* en lugar de caballo, y para referirse a las boleadoras aludirlas con el nombre de *las tres marías*. El uso del texto que hace Villanueva es menos elaborado que el concebido por Destuet en la tira de *Abrojo, un hombre duro*, no obstante se perciben iguales.

El nombre del protagonista titula la tira. Al igual que ocurre con *Abrojo* funciona como un elemento que desprende humorismo poniendo de manifiesto la distorsión entre

[146] Todas las citas señaladas en cursivas, relativas a la 1ª entrega de *Ño Toribio* corresponden a: Villanueva, José. *Ño Toribio*. El Laborista, Buenos Aires, 18 de septiembre de 1946.
[147] Villanueva, José. *Ño Toribio*. El Laborista, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1946.
[148] Villanueva, José. *Ño Toribio*. El Laborista, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1946.

su sentido y las características del personaje. La anteposición de la expresión *Ño* al nombre *Toribio* refiere a un uso vulgar o de cortesía equivalente a *Don*, muy utilizado en las zonas rurales de nuestro país. El significado de la palabra *Don* señala una habilidad o cualidad estimable que distingue a un individuo y lo ubica en una posición superior al de otras personas. No obstante, para nombrar a *Toribio* se lo refiere como *Ño* y no como *Don*. Es decir, hay una deformación, una vulgarización y una acentuación irónica de la palabra y su significado. Esto se debe a que *Toribio* tiene cualidades que lo distinguen pero son todas de signo negativo: es jugador, mujeriego, tomador, tramposo… Tiene el *Don*, o mejor dicho el *Ño*, de concentrar en su naturaleza todos los atributos señalados inmorales para la condición humana. Al mismo tiempo el nombre *Toribio*, de uso extendido entre la gente de campo, se asimila a la palabra *Toro* y con ello a las cualidades y sentidos que ésta encierra: sugiere fortaleza, vigor, bravura, fertilidad. Pero *Toribio*, lejos de poseer alguno de estos atributos, es un viejo flojo y cobardón. El nombre designa una condición que luego se refuta en presencia de las verdaderas características del personaje.

Se resuelve en *Toribio* la tipología de un gaucho opuesta a la del célebre *Cirilo*. La figura del héroe, fuerte e inteligente, con expresión adusta y belleza física, fiel al código consuetudinario del campo y defensor de la Patria; muda hacia su contraparte, el antihéroe: un viejo zorro, díscolo e inmoral, un zángano oportunista que ante el menor inconveniente no duda en sacarle el cuerpo al bulto. Esta imagen degradada se funda en la impronta del *Viejo Vizcacha*; aunque ahora reparada, actualizada y también pícara (esto se debe a que la estructura formal de la tira con su apelación a un humor grotesco atenúa el concepto que lo define como un sujeto haragán, dispuesto siempre para el alcohol y la jarana). *Cirilo* traza en el género el semblante maduro, juicioso y ennoblecedor del gaucho. Luego otros autores deforman su imagen para caricaturizarlo y producir tiras de *Humor Blanco*. Destuet se remite a uno de los extremos y concibe al gaucho *Abrojo* como un *niño* travieso, oportunista y haragán. En Villanueva hay un desplazamiento hacia el otro extremo para trazar la figura pícara de un gaucho *viejo*: jugador, mujeriego y estafador. La haraganería y travesura de *Abrojo*, que deberían tomarse como rasgos propios de la niñez, se confirman en *Toribio* como una condición de vida. Entonces si en su vejez el gaucho conserva esas maneras conlleva a pensar que el gaucho es por definición, o mejor dicho por naturaleza, holgazán y tramposo.

Los gauchos de Gutiérrez

El análisis anterior pone en evidencia que una vez culminada la tira de *Cirilo, el audaz*, la *historieta gaucha* inició una etapa en que la imagen del gaucho se sostuvo sólo como un elemento de caricaturización para las tiras que explotaban el *Humor Blanco*. Sin embargo, esa estética consumió rápidamente sus recursos y a los pocos meses de haber iniciado el ciclo llegó a su fin sin haber marcado una valiosa impronta. No obstante, este fracaso no significó la inhumación del gaucho en las viñetas de los diarios. Una vez agotado el proyecto humorístico el género se propuso recomponer su estampa restituyéndole el perfil de héroe que las deformaciones del humor habían quebrantado. Hacia finales de la década del '40 se renovó el interés por la *historieta seria de aventuras* y se presentó una restablecida imagen del gaucho como protagonista principal de los argumentos. Con esta fórmula, *historieta seria de aventura* con personaje gaucho, se estrenó una exitosa serie que redimió la estampa del centauro de las pampas.

El principal aporte en la reparación de su figura lo hizo la pluma de Walter Ciocca. Este dibujante y guionista tomó las historias escritas por Eduardo Gutiérrez y las convirtió en la materia prima de sus trabajos. El golpe inaugural resultó tan contundente que en adelante el autor se volvió monotemático recurriendo una y otra vez a la efigie del gaucho para hacerlo el héroe de todos sus guiones. Tras los primeros logros editoriales se lanzó a recrear una serie de personajes propios que dejaron una huella imborrable en los lectores de diarios y se incorporaron a la genealogía de la *historieta gaucha* como héroes míticos. Poco a poco, con la aparición ininterrumpida de sus tiras, mientras proponía un estilo contundente y particular para sus viñetas, alcanzó la notoriedad y el renombre que lo ubicaron junto al gran Enrique Rápela como un maestro indiscutido del género.

En una entrevista que le hicieran en el año 1956, interrogado acerca de su relación con la figura del gaucho y de cómo llegó a ser éste el protagonista excluyente de sus historias, Walter Ciocca aportó las siguientes reflexiones:

> *"Desgraciadamente, la parodia del gaucho que conocía era desastrosa. El teatro de Pablo Podestá había desvirtuado al gaucho, haciéndolo un cocoliche, disfrazado con muestrarios de bordados, borracho y pendenciero dispuesto siempre a matar con la fariñera en la mano. ¿Se podía hacer algo con semejante personaje? Indudablemente, NO.*

Luego, poco a poco, visitando museos, viendo y dibujando láminas de Vidal, Pellegrini, Palliere y Pueyrredón, entre otros, empecé a "ver" la realidad y después, leyendo a Hernández, Lugones, Gutiérrez y muchos más escritores nuestros, me di cuenta de que el granito de arena se convertía en una montaña. ¡Había argumentos de tan o más interés que las aventuras de pieles rojas y cowboys! Más adelante, mis frecuentes viajes a San Antonio de Areco 'cuando la paisanada no se avergonzaba de vestir a lo gaucho' –ahora imitan a los porteños- me dieron fuerza para comenzar la tarea. La oportunidad se me brindó y comencé a trabajar con las obras de Gutiérrez. A Juan Cuello, Hormiga Negra y Santos Vega los adapté al ritmo que exige la historieta para diario y al gusto de nuestro tiempo. Luego surgieron Hilario Leiva, Mariano Flores, Andrés Molina y Lindos Covas, hijos de mi fantasía que demostraron, fehacientemente, que había encontrado, en realidad, una montaña en la cual todavía hay mucho que explotar"[149].

Es muy interesante reparar en sus declaraciones para entender cómo Ciocca se vinculó con las representaciones *peyorativas* del gaucho y cómo operó para recomponer su figura. De frente a las desfavorables ficciones que habían envilecido la imagen del gaucho, logró interpretar el potencial de este símbolo argentino y se lanzó a reconstruirlo como el nuevo héroe de los cuadritos de historietas. La demanda de los lectores reclamaba héroes que tuviesen sus peripecias en suelo de nuestro país y la figura del gaucho significaba, en primera instancia, una posibilidad de *nacionalizar* las historias de cowboys que tanto éxito tenían en el cine y la literatura ("*¡Había argumentos de tan o más interés que las aventuras de pieles rojas y cowboys!"*). Analizó el contexto histórico y percibió que la efigie del gaucho era la más adecuada para imponerse como el personaje argentino por excelencia en los guiones de historieta (*"me di cuenta de que el granito de arena se convertía en una montaña*"). Al mismo tiempo se percibe en los razonamientos de Ciocca que fueron tres las circunstancia, o situaciones, que lo interpelaron e impulsaron a diagramar su producción historietística: *a)* lograr interpretar la figura del gaucho como el producto de las representación impulsadas por los distintos géneros narrativos, sean el teatro, la pintura o la literatura (*el teatro de Pablo Podestá había desvirtuado al gaucho…; visitando museos, viendo y dibujando láminas de Vidal, Pellegrini, Palliere y Pueyrredón…; leyendo a Hernández, Lugones, Gutiérrez y muchos más escritores nuestros…*); *b)* el descubrimiento del gaucho como un sujeto suburbano del que todavía se veían reminiscencias en las gentes del interior (*mis frecuentes viajes a San*

[149] García, Fernando y Ostuni, Hernán. *La historia de la historieta gauchesca*. Catálogo del Museo de Motivos Argentinos José Hernández, Buenos Aires, 1992. p. 4.

Antonio de Areco 'cuando la paisanada no se avergonzaba de vestir a lo gaucho'…); y *c)* la posibilidad de construir su propia representación del gaucho, o mejor dicho, la representación propia de un nuevo género narrativo: *la historieta* (*La oportunidad se me brindó y comencé a trabajar con las obras de Gutiérrez. A Juan Cuello, Hormiga Negra y Santos Vega los adapté al ritmo que exige la historieta para diario y al gusto de nuestro tiempo*).

La primera estrategia en la producción de Ciocca consistió en encerrar en las viñetas a los famosos personajes que Eduardo Gutiérrez forjara en sus folletines y fueran un éxito editorial en las páginas del periódico *La Patria Argentina*. Mediante esta técnica se apoderó de la figura surgida en el *criollismo literario* y la regeneró para adaptarla a las particularidades del moderno formato. Esta maniobra le permitió reproducir la relación histórica que unió a las distintas representaciones del gaucho con las condiciones de producción y circulación de la prensa gráfica (ocurrió primero con el *género gauchesco* y su divulgación en las páginas de los periódicos, y continúo con el *criollismo literario* y su despliegue en la sección de policiales del diario). A finales del siglo XIX la fórmula de la prensa fue desplegar la historia de gauchos bajo el formato del folletín de entrega diaria, el cual se adecuaba a las competencias de lecturas de un público precariamente alfabetizado. A mediados del siglo XX el desarrollo de las prácticas de lectura exigieron a la prensa acomodar estas historias a un formato conciso, de fácil y ágil lectura, que a la vez incluyera la moderna cultura de la imagen (asociada a la fotografía, el cine y la gráfica). Situación ideal para que la historieta albergase con éxito la aventura de los gauchos.

Al mismo tiempo hubo otras circunstancias que se manifestaron a favor de la estrategia editorial que consideró oportuno reeditar un material publicado con éxito setenta años atrás. Una de ellas indica que en el momento de su edición –segundo lustro de la década del '40 y primeros años de la década del '50– se erguían acelerados procesos de cambio en las estructuras sociales, que gestaban condiciones equivalentes a las que fueran el marco favorable para la circulación de los textos del *criollismo literario* y su recepción por una particular masa de lectores. Procesos sociales, políticos y económicos que modificaban significativamente la composición de la sociedad argentina y que indirectamente promovían la concentración de importantes masa de lectores en los grandes centros urbanos. Se daban a un mismo tiempo: *a)* una importante oleada de migraciones internas desde las zonas rurales hacia los grandes centros urbanos que producía profundas alteraciones en la estructura social y contribuía a diseminar las

formas de la vida campesina en los ámbitos urbanos; *b)* una "formidable expansión de la matrícula de enseñanza media y la no menos notable expansión de la universitaria"[150], que aumentaba los planes de alfabetización e instrucción pública, incorporando a nuevas masas de niños y jóvenes pertenecientes a los sectores medios y bajos; y *c)* un destacado impulso de la industria cultural, con un imponente desarrollo de los medios gráficos que aumentaban sus tiradas hasta alcanzar valores que nunca más se repetirían en la historia de nuestro país.

A estas condiciones se suma una *política de Estado* que desde la *Secretaria de Prensa y Difusión* intervino directa o indirectamente sobre los medios de comunicación, con la intención de impulsar la distribución de materiales que enaltecieran los símbolos patrios y al mismo tiempo sirviesen para reforzar la propaganda de un gobierno que se manifestaba nacional y popular. La dirección del *Estado* operaba para extender el "acceso a la cultura erudita, pero sobre todo distribuía cultura 'popular', que incluía mucho de lo folclórico tradicional (…) y mucho de comercial"[151]. Al mismo tiempo intentaba imponer "una cierta visión de la tradición nacional, manifiesta en la preocupación por develar el mítico ser nacional que debía unificar a la comunidad"[152]. En este sentido el *criollismo literario* resultó funcional a las intenciones promocionales del *Estado* dado que en sus textos se podía leer un pasado nefasto, plagado de injusticias y desigualdades sociales, que gracias a las gestiones del gobierno se había superado: "un pasado negro y un presente rosa, un antes y un ahora, eran los elementos centrales que organizaban los textos y discursos peronistas"[153].

La organización de una enorme masa de lectores, el desarrollo y expansión de los medios gráficos, las demandas para que la historieta mude las aventuras a suelo argentino, y una política de estado dirigida a exaltar los símbolos patrios y a robustecer la identidad nacional apelando a lo folklórico popular, fueron el marco perfecto para que la obra de Walter Ciocca calase hondo en el interés de los lectores y se convirtiese en un éxito editorial sin precedentes en la *historieta gaucha*. La experiencia de Ciocca con las adaptaciones de los gauchos de Gutiérrez fue de menor a mayor: empezó ocupando el lugar más relegado de la grilla de historietas junto a las tiras de *Humor Blanco* hasta conquistar el espacio más destacado en la sección del diario *La Razón*. El comienzo

[150] Romero, Luís Alberto. op. cit. p. 158.
[151] Romero, Luís Alberto. op. cit. p. 160.
[152] Romero, Luís Alberto. op. cit. p. 161.
[153] Romero, Luís Alberto. op. cit. p. 161.

estuvo marcado por la historia de *Juan Cuello*, continuó con *Hormiga Negra* y culminó con el éxito de *Santos Vega*.

a) Juan Cuello

La tira comienza a ser publicada el día 29 de enero de 1949 en las páginas del diario *La Razón* en el mismo espacio que ocupara años antes la historia de *Abrojo, un hombre duro* (margen inferior derecho de una grilla compuesta por diez títulos de igual formato y proporciones: ocho de ellos de *humor blanco*). En la primera entrega se promocionan los textos bajo la pluma de Eduardo Gutiérrez[154]. Aunque tanto la confección del guión como el diseño de los dibujos corresponden a Walter Ciocca. Para el diseño de la tira inicial el autor recurre a una composición gráfica similar a las marquesinas del cine con el objeto de presentar en un único cuadro el título de la tira (*Juan Cuello "El romántico aventurero"*) y sus personajes principales (primeros planos de los rostros con su nombre al pie).

El argumento de la historieta es fiel al texto de Gutiérrez. El guión respeta la trama de la novela y el diseño de los diálogos pretende intervenir lo menos posible sobre el lenguaje de la obra para conservar (lo más fielmente posible) los parlamentos originales del folletín. No obstante, se realizan ajustes que sirven para: *a)* atenuar la violencia original de los diálogos, *b)* acomodar la extensión del enunciado conforme los requerimientos del género, y *c)* actualizar algunos usos. Entonces, la advertencia que en el folletín aparece como: "*¡Perra tarasca, tú harás lo que yo te mande, y si me vuelves a contestar así, te he de sacar el hocico a moquetes para que aprendas a contestar a tu tía! ¡Ya se lo diré a Don Ruperto!*"[155]; en el guión de la tira se transforma en: "*¡Tu harás lo que te mande, insolente! Y si me vuelves a contestar así te voy a sacar la nariz a moquetes. Ya se lo diré a Don Ruperto tu prometido*"[156].

La historia narra la vida *Juan Cuello*: un joven guitarrero y domador de caballos que habitó en la ciudad de Buenos Aires durante el gobierno del General Juan Manuel Rosas por el año 1849. La descripción de este gaucho en la letra de Gutiérrez señala que *Juan Cuello* fue "un hombre de elevada y esbelta talla, de fisonomía interesante aunque no hermosa, pero de una soberbia belleza de expresión, que fué lo que tanta boga le dió entre las mujeres (…) Moreno, de un color suave, usaba largo el cabello cuyos rulos

[154] El guión de la tira *Juan Cuello* es una adaptación de la novela Eduardo Gutiérrez publicada por entregas en las páginas del diario *La Patria Argentina* en la década de 1880.
[155] Gutiérrez, Eduardo. *Juan Cuello*. Editorial TOR S.R.L., Buenos Aires, noviembre de 1951. p. 12.
[156] Ciocca, Walter. *Juan Cuello*. La Razón, Buenos Aires, 2 de febrero de 1949.

negros y sedosos caían con cierto desorden agradable sobre el poncho pampa *batará* que llevaba siempre puesto; su nariz bastante aguileña y delgada daba un aspecto chusco a su fisonomía, completada por la luz de los ojos pardos donde había algo de mefistofélico y una barba dividida en el medio, corta y brillante"[157]. Retrato que Walter Ciocca recupera con exactitud en los trazos del dibujo.

En la historieta la acción se inicia cuando *Juan Cuello* enamorado de la joven *Mercedes* le declara su amor y le propone unirse a ella para llevar adelante una vida juntos:

JC: "*Te quiero Mercedes y serás la compañera de mi vida*".

M: "*Juan Cuello, cuanto te quiero*".

JC: "*Con lo que gane domando caballos viviremos con mi viejita en el rancho más feliz*".

M: "*Pero ¿qué dirá mi tía?*"[158].

Los planes de la tía (*Doña Tránsito*) fijaban que debía casarse con *Don Ruperto*, un famoso *Federal* ayudante de serenos que en realidad era "un bandido potentado por la Mazorca"[159]. La moza manifiesta a su tía el interés de aquerenciarse con el joven gaucho pero ésta se opone tajantemente a sus las intensiones:

> **Doña T:** "Estos ojos no te verán casada con ese vago; con canto y guitarra no se mantiene una familia"[160]
>
> **M:** "Pero tía, yo me muero por Juan Cuello y el se muere por mi y nos hemos de casar igual"
>
> **Doña T:** (la golpea con fuerza) "¡Tu harás lo que te mande, insolente! Y si me vuelves a contestar así te voy a sacar la nariz a moquetes. Ya se lo diré a Don Ruperto tu prometido"[161].

Este último, enterado de las intensiones de *Juan Cuello* lo atrapa y lo conduce a los cuarteles de Palermo. Una vez allí, en presencia del gobernador *Juan Manuel de Rosas*, lo acusa de ser un *Unitario* merecedor de ser pasado a degüello por la *Mazorca*. El general *Rosas* desatendiendo el reclamo ordena que no lo maten: "*(…) aprecio a los gauchos valientes, incorpórelo a las tropas de Palermo*"[162]. No obstante, *Don Ruperto*

[157] Gutiérrez, Eduardo. *Juan Cuello*. op. cit. p. 5.
[158] Las citas señaladas en cursivas corresponden a: Ciocca, Walter. *Juan Cuello*. La Razón, Buenos Aires, 31 de enero de 1949.
[159] Gutiérrez, Eduardo. *Juan Cuello*. op. cit. p. 12.
[160] Ciocca, Walter. *Juan Cuello*. La Razón, Buenos Aires, 1 de febrero de 1949.
[161] Las citas señaladas en cursivas corresponden a: Ciocca, Walter. *Juan Cuello*. La Razón, Buenos Aires, 2 de febrero de 1949.
[162] Ciocca, Walter. *Juan Cuello*. La Razón, Buenos Aires, 15 de marzo de 1949.

aprovecha la reclusión del gaucho y se casa con su prometida *Mercedes*. Al tiempo *Juan Cuello* logra escaparse del cuartel pero las circunstancias hacen que no pueda encontrar a su amada. Dispuesto a vengar su suerte busca a *Don Ruperto* y lo mata en un duelo a cuchillo. A partir de este hecho el gaucho inicia una lucha sin tregua contra las iniquidades y excesos de la *Mazorca* hasta que "*en el amanecer del 27 de diciembre de 1851, Juan Cuello moría fusilado en Santos Lugares, terminando así la vida de este 'Romántico aventurero'*"[163].

La trama de esta historia establece nuevas alianzas para el gaucho que no son de tipo militar como fuera el caso de *Cirilo, el audaz*. Para Juan Cuello está claro quienes son sus amigos y quienes sus enemigos. Víctima del abuso e injusticias de la *Mazorca* entrega su vida a combatir las partidas de serenos (policías) y a luchar contra la justicia que los ampara y que establece una ley diferencial para el gaucho. En esa lucha hay alianzas con iguales que tras sufrir las mismas iniquidades comparten un solo destino. Esta alianza es una marca de sangre y esa condición la hace inquebrantable. Cuando un jefe de la *Mazorca* exige a *Cuello* que le dé 100 azotes a un gaucho condenado por desobediencia éste le responde: "*Yo no castigo a un compañero así me degüellen*"[164]. *Cuello* es integro en su condición de gaucho y conciente de lo que significa acciona para transformar su destino.

b) Hormiga Negra

El 2 de febrero de 1950 las páginas del diario *La Razón* comienzan a publicar la historia de *Hormiga Negra*. Esta tira al igual que ocurre con Juan Cuello se presenta con textos de Eduardo Gutiérrez y dibujos de Walter Ciocca (aunque claro está, es una adaptación libre realizada por el dibujante sobre el texto de la novela que Gutiérrez publicará a finales del año 1881 en las páginas del diario *La Patria Argentina*[165]). La composición gráfica y narrativa de esta obra se ajusta a la fórmula más exitosa de las *historietas serias* durante los años '50: adaptación de una obra literaria en formato de guión de historieta sumándole una estética cinematográfica para la composición de las viñetas (caracterización de los personajes, uso de los planos, montaje, etc.). Confluyen en el formato de esta tira tres géneros narrativos: la historieta, el cine y la literatura. Lo cual se hace ostensible en la primera entrega en que se promociona la historia y los

[163] Ciocca, Walter. *Juan Cuello*. La Razón, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1949.
[164] Ciocca, Walter. *Juan Cuello*. La Razón, Buenos Aires, 17 de marzo de 1949.
[165] El folletín original de *Hormiga Negra* fue publicado por entregas en las páginas del diario La Patria Argentina, entre el 16 de octubre y el 26 de diciembre de 1881.

personajes principales recurriendo a un diseño artístico similar al de las marquesinas que anuncian los estrenos de la pantalla grande.

Desde el inicio la tira ocupa un lugar destacado en la sección de historietas del vespertino. Conquistado gracias al excito editorial que significara su antecesora *Juan Cuello* y al subrayado interés del medio por continuar la *saga* de los gauchos. La política del diario fue ubicarla en la parte superior de la página en el espacio reservado para los títulos preferidos por el público (junto a las famosas aventuras de *Don Fulgencio el hombre que no tuvo infancia* de Lino Palacios). Los episodios se publicaron sin interrupción de lunes a domingo en el formato *Continuara…*, con un éxito tan contundente entre los lectores que para promocionar la venta del vespertino "los canillitas voceaban diariamente lo que acontecía en la tira"[166].

Fiel a la obra literaria el argumento relata la historia de *Guillermo Hoyos* (conocido como *Hormiga Negra*) y de sus hazañas por los pagos de San Nicolás. A diferencia de la novela que inicia con *Hormiga Negra* ya viejo, cumpliendo su condena en prisión, la versión de las viñetas comienza en el momento que el personaje principal, joven y atrevido, declara su amor a *Marta* y ambos deciden aquerenciarse para forjar una vida juntos. En adelante la historia respeta el hilo original de la trama y es estricta en representar cada una de las acciones que narra el folletín: incluso en reproducir la extraordinaria violencia física y verbal que abundan en el texto. En el caso de la historieta esa violencia no se agota en el relato sino que también se muestra. Y esa puesta en evidencia la hace más real, al punto que "a veces, hasta el autor parece asquearse de tanta violencia y entonces pinta las figuras de negro y las hace pelear en las sombras, o las encierra en remolinos de rayitas, como para proteger de los golpes al lector"[167].

La trama de esta historia reviste características similares a la de Juan Cuello. Su personaje principal es *Guillermo Hoyos,* alias *Hormiga Negra,* un gaucho adolescente, de hermosas facciones y cuerpo atlético. Defendiendo su amor cae en desgracia y se ve obligado a vagar por los campos enfrentándose a las partidas que intentan atraparlo. El joven se destaca por su temperamento fuerte y arrogante que lo impulsa a enfrentar un destino que se vuelve adverso. Su espíritu animoso hace que luche por lo que es justo y que no claudique hasta alcanzar su cometido: aunque ello signifique peder la vida. Es muy hábil para domar potros, un amigo fiel de la guitarra y experto en el manejo de las

[166] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 292.
[167] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 292.

armas. La acción se inicia cuando *Hormiga Negra* enamorado de *Marta* le declara su amor y le revela sus planes de conseguir un rancho para vivir juntos. La muchacha asiente gustosa correspondiendo al amor del joven y juntos inician un apasionado romance. La madre de *Marta* prevenida de este hecho (siendo contraria a la amistad de su hija con *Guillermo*) se opone ciegamente a la relación e increpa al joven *Hormiga*:

> **Vieja**[168]**:** "*Prefiero verla muerta antes que casada con semejante pichón de bandido*".
>
> **HN**: "*¡Cállese, vieja insolente! A la Marta me la llevaré delante de su cara de bacará*"
>
> **V**: "*Ya le voy a contar a tu padre para que te de una paliza*"[169].

El padre de *Hormiga* accediendo al pedido de la vieja y ante la negativa del joven de suspender la relación ("*Marta me quiere a mi con todas sus entrañitas y yo quiero a Marta porque sí y porque se me da la gana*"[170]) toma bajo su cargo darle una paliza que lo haga abandonar la idea de enamorar a la niña ("*(…) como yo no quiero que suceda no sucederá*"[171]). A partir de este episodio se establece una serie de alianzas y enfrentamientos que definen amigos y enemigos. En primera instancia las alianzas se constituyen dentro del núcleo familiar y se delimitan por la pertenencia a dos generaciones distintas. La madre de *Marta* se complota con el padre de *Guillermo* para impedir la relación amorosa mientras que los enamorados son apoyados por *Zoilo Hoyos* (hermano de *Guillermo*). Un enfrentamiento entre padres e hijos que se inicia con amenazas y que se materializa en una cruenta violencia física (la *vieja* intimida y cachetea a *Marta*; el padre desafía y enfrenta a cuchillo a su hijo *Guillermo*). No obstante, el enfrentamiento verbal y físico entre padres e hijos no hace que estos últimos le falten el respeto a sus progenitores; siempre la violencia es vertical, de padre a hijo, o cruzada, de *Zoilo* a *la vieja* o de *Guillermo* a *la vieja*. Entonces *Marta* sigue refiriéndose a su madre como señora y *Guillermo* a su padre como señor (dice el joven a su tata: "*Yo no devuelvo a Marta porque eso sería humillarme y sólo ante dios me humillo. No me separo de ella porque nos queremos con alma y vida. Yo no he ofendido a usted ni quiero ofenderlo. Si con lo que he hecho ha sufrido usted algún prejuicio, ha sido sin querer y le pido perdón*"[172]).

---

[168] En la historia se refiere a la madre de *Marta* como *la vieja*: es el único personaje en la tira que teniendo voz no tiene nombre.
[169] Las tres citas señaladas en cursivas corresponden a: Ciocca, Walter. *Hormiga Negra*. La Razón, Buenos Aires, 7 de febrero de 1950.
[170] Ciocca, Walter. *Hormiga Negra*. La Razón, Buenos Aires, 9 de febrero de 1950.
[171] Ciocca, Walter. *Hormiga Negra*. La Razón, Buenos Aires, 10 de febrero de 1950.
[172] Ciocca, Walter. *Hormiga Negra*. La Razón, Buenos Aires, 9 de marzo de 1950.

Una vez planteado el conflicto entre personajes y generaciones la historia da un vuelco. *Guillermo* dispuesto a vengarse de todo los males que le ocasionara se dirige al rancho de *la vieja* para darle un par de azotes y cobrarse parte de la deuda. Una vez allí comienza a fustigarla con su rebenque. El peón *Alejandro* sale en defensa de *la vieja* y se enfrenta al joven *Hormiga* decidido a liquidarlo. Sin vacilar *Guillermo* saca su bola y haciéndola la arroja sobre la cabeza del peón con tan la mala suerte que impacta de lleno sobre base del cráneo ocasionándole la muerte instantánea. De ahí en adelante el joven *Hormiga* se verá obligado a huir de la justicia, vagando de pueblo en pueblo, para hacer de la llanura y las pulperías su único hogar ("(*…) es triste cosa andar huido, lejos de la familia…, pero que le vamos a hacer! Me desgracie en defensa propia*"[173]).

En adelante comienza para el personaje una vida de constantes enfrentamientos que lo convierten en el cuchillo más temido de la provincia de Buenos Aires y en un hombre que mata para darse el gusto. Su enemigo es el *Estado*, o mejor dicho, el estado de las cosas: una justicia diferencial para el gaucho, un juez de paz corrupto y una policía que persigue simplemente por darse el gusto. Pero cuanto más se empecinan en aprehenderlo más duro, violento y criminal se vuelve[174].

c) Santos Vega

El 22 de febrero de 1951, en el mismo espacio que ocupara su antecesora *Hormiga Negra*, el diario *La Razón* hace la presentación de la tira del famoso payador *Santos Vega*. El argumento de la historia se promociona como una adaptación libre del texto de Eduardo Gutiérrez a cargo del guionista y dibujante de historietas Walter Ciocca. La estructura gráfica y narrativa es similar a la desarrollada en el caso de *Hormiga Negra*: arreglo de una obra literaria al formato de historieta con diseño que recuperan las técnicas de encuadre y montaje propias del cine.

Considerando la fecunda obra de Gutiérrez y el modo en que sus textos circularon en la sociedad de la época, se podría conjeturar que adaptar las aventuras de *Juan Moreira* a las tiras de historietas hubiese significado un éxito editorial sin precedentes (vale recordar que el folletín fue el de mayor impacto entre los lectores de finales del siglo XIX elevando a su personaje a la categoría de héroe popular). No obstante, la historia de *Moreira* nunca formó parte del universo de las viñetas. Walter

[173] Ciocca, Walter. *Hormiga Negra*. La Razón, Buenos Aires, 20 de abril de 1950.
[174] La transformación está muy bien representada en el dibujo. En las primeras viñetas la imagen de *Hormiga Negra* es la de un joven adolescente de rostro limpio y hermoso; pero con el avance de la historia muda en la figura de un hombre osco, desprolijo y lleno de odio.

Ciocca prefirió continuar la *saga* apoyándose por tercera vez en el modelo del gaucho joven que se desgracia en la búsqueda de su amor y que lucha sin claudicar contra su adverso destino. La elección se reveló a favor de *Santos Vega* cuyo conflicto reviste características similares a las historias de *Juan Cuello* y *Hormiga Negra*. Sorprende que en el momento de mayor éxito de la *historieta gaucha* Ciocca optase por una obra que en su versión folletinesca fuera la de menor aceptación entre los lectores fanáticos de la serie de gauchos. Esto se debe a que en 1881, año de su publicación, el folletín de *Santos Vega* no logró captar el interés de un público que se manifestaba entusiasta del modelo de héroe representado por *Juan Moreira*. En la estructura de *Santos Vega* Gutiérrez alteró el procedimiento que le valiese el éxito inicial con la intención de escribir una novela que circulase de igual forma en la cultura popular y la cultura letrada, para ello "se distancia de las historias de prontuario y acude a una de las leyendas nacionales más conocidas para convertirla en una verdad legendaria apelando a recursos similares a los ya utilizados. Es decir: opta por la vertiente histórica de interpretación del personaje frente a la vertiente sobrenatural"[175]. Asimismo, la fórmula resultó un verdadero fracaso. La escritura de Gutiérrez siguió resistida por la cultura letrada y entre los lectores de folletines la obra no tuvo recepción.

Adolfo Prieto sugiere que el fracaso del folletín de no lograr insertarse en el circuito de lectura popular se debe a un *dislocamiento cronológico* que no permitió que los lectores generaran empatía con la historia de *Santos Vega* como si lo habían hecho con *Juan Moreira*. Prieto sostiene que "el desamparo civil del gaucho, tal como es mostrado en *Juan Moreira*, impresiona como una coyuntura compleja en la que pueden señalarse componentes sociales, políticos y económicos. El comerciante extranjero, el juez de paz, la prepotencia policial, el poder de la ciudad sobre el campo y los prejuicios alimentados por esa dicotomía se disparan sobre un acto de quisquillosidad personal para convertir a Moreira en un rebelde. El desamparo civil del gaucho, tal como es presentado en Santos Vega, se impone en cambio como una condición anterior a las determinaciones de aquella coyuntura: se impone como condición racial"[176]. Ahora bien, setenta años después de la publicación del folletín de *Santos Vega* el traspaso a las viñetas representó un éxito editorial sin precedentes para la *historieta gaucha*. ¿Cómo se explica? En que justamente aquello que significó un *dislocamiento cronológico* para la

[175] Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, junio de 2004. p. 143.
[176] Prieto, Adolfo. op. cit. p. 106.

coyuntura de los lectores del folletín, proyectado en otro contexto histórico, se resignificó y cobró vigencia para el nuevo público. Analizar esta coyuntura permite: por un lado, valorar el trabajo de Walter Ciocca en la selección y adaptación de esta historia (desechando incluso a *Juan Moreira*), y por otro, pensar el lugar desde el que la obra pudo ser leída y ratificada por los lectores del diario.

En el momento en que se publicó la historieta mediaba la década peronista. Las conquistas sociales capitalizadas durante este gobierno lograron materializar nuevos derechos sociales y políticos que para la enorme masa de la población significaron terminar con el desamparo civil en el que estuviera sumergida. Se estableció una extensa política de bienestar que permitió a las clases más desprotegidas alcanzar importantes beneficio: vacaciones pagas, jubilación, planes de vivienda, inversiones en salud, acceso masivo a la educación, etc. No obstante, la "igualdad" política y económica no significó el cese de las luchas sociales. Los sectores tradicionales se negaron a perder su condición de privilegio frente al ascenso de los nuevos agentes sociales. Producto de ello se profundizó la discriminación y aparecieron términos como el de *cabecita negra* utilizado en las grandes capitales para designar despectivamente a un sector de la población llegado desde el interior perteneciente a la clase trabajadora (la expresión alude a las características físicas de la persona: pelo negro y piel oscura). Al mismo tiempo se reactivó la antigua y tajante distinción entre la ciudad y el campo, ahora bajo la forma: *Capital* versus *el Interior*. Esta disputa pretendió establecer la supremacía de los nacidos en las grandes capitales en detrimento de los naturales de las zonas de provincia.

En esta coyuntura en que las deferencias jurídicas, políticas y económicas se veían atenuadas por las acciones del gobierno, se comprende que la discusión de la lucha de clases se desplazara hacia otros aspectos de la vida social en que se recrudecían los enfrentamientos. Por lo tanto, un argumento que pusiese en el tapete el desamparo civil de un sector de la población, motivado por los prejuicios a su condición racial o de pertenencia a una determinada geografía (como podía ser el caso de la historia de *Santos Vega*) revestía mayor interés que los argumentos que se concentraban en las luchas por mitigar las desigualdades jurídicas, políticas y económicas que comenzaban a ser parte del pasado. Esta situación fue percibida por Walter Ciocca y no sólo eligió la historia de *Santos Vega* sino que al mismo tiempo decidió intervenir en el desarrollo del argumento para acentuar aún más este conflicto.

A diferencia de los casos anteriores en que respetaba la trama original del texto (sin realizar variaciones de importancia), con *Santos Vega* se concede efectuar algunas supresiones y alteraciones que le permiten iniciar la historia focalizado en dos aspectos sobre los que pretende gire el desarrollo de la acción: *a)* por un lado, le interesa seguir trabajado con el conflicto de dos almas que se aman y pretenden unir sus vidas pero se ven obstaculizadas por el mandato de familias que pertenecen (o aspiran) a dos mundos (clases) distintos; y *b)* por otro, pretende recuperar y polemizar sobre el argumento que funda una tajante separación entre la ciudad y el campo, el cual intenta establecer la superioridad natural de quienes nacen y habitan en la ciudad: esta jerarquía procura hacer prevalecer la condición de pertenencia a un determinado espacio por sobre las cualidades individuales de una persona (valores, inteligencia, creencias, etc.); premisa que en el caso del gaucho se suma al *sentido jurídico/económico* que lo define como un *vago mal entretenido* y lo ubica en una condición inferior a la del hombre común. En *Santos Vega* la condición de pertenencia al antiguo linaje de los gauchos es motivo de una cruel discriminación racial.

Walter Ciocca inicia la trama de la historieta con un texto breve ubicado al margen de la primera viñeta (y por lo tanto atribuible a la palabra del guionista) que abre la historia dejando planteado el conflicto sobre el que se desarrollará la acción[177]:

> **Texto**: "*Durante el verano, algunos señores ricos de Buenos Aires solían llevar a sus familias a sus estancias para 'tomar campo'; se reunían entre ellos y una vez, por los pagos de dolores…*"
>
> **Niña 1**: "*¡Qué hastiada estoy del campo!*"
>
> **Mariquita**: "*Yo prefiero el bullicio de la ciudad con sus pregoneros y sus carruajes*".
>
> **Joven**: "*¡Ay! ¡Mariquita! La misma opinión nos une,… para mí, el campo es soporífero*".
>
> **Don José Gándara**: "*Para que se entretengan un rato, voy a invitar a un vecino que tiene un hijo cantor*"
>
> **Joven**: "*¡Gran idea, Don José!... Damas y caballeros: dentro de unos momentos oiréis hermosas loas a la vaca y al ternero*" (Risas generales)[178].

Pasadas dos entregas la historia continúa con *Santos Vega* descansando en las ramas de un árbol. Su madre lo busca para comunicarlo de la invitación:

---

[177] En el folletín se introducen estos acontecimientos en el cuarto capítulo "Una historia triste", momento en que el personaje relata el inicio de sus desgracias. Previamente la historia narra la llegada de *Santos Vega* a una pulpería y el enfrentamiento con una partida.

[178] Las citas señaladas en cursivas corresponden a: Ciocca, Walter. *Santos Vega*. La Razón, Buenos Aires, 23 de febrero de 1951.

Madre: "*Baja, Santos, Calígula* (el perro) *te ha descubierto, prepara tu guitarra que te manda llamar Don Gándara*".

SV: "*Voy madre*".

Madre: "*Hasta luego, hijo, y lúcete cantando*"

SV: "*Hasta luego*".

Madre: "*¡Qué feliz juventud! ¡Quince años que son como quince soles!*".

Don José: "*¡Ahí llega el mocito cantor!*".

Joven: "*¡Bah!, gauchos…!*"[179].

La condición de este personaje no es la del gaucho carente de recursos que está obligado a trabajar el día entero para tener una vida digna. Su situación se sustenta en la importante fortuna de su padre, un reconocido estanciero propietario de dos magnificas estancias (ubicadas en Dolores y Azul) sembradas con miles de cabezas de ganado vacuno y caballar. Antes de desgraciarse *Santos Vega* era un joven enamorado de la poesía, la música y el baile. Pasaba los días recitando las más ingeniosas décimas y cantando conmovedoras canciones que eran el gusto de la concurrencia: "la guitarra, bajo la presión de sus dedos, expresaba admirablemente toda la melancolía de que estaba impregnado su espíritu, explicándose sólo así que con su canto, Vega tuviese entretenidos, días y noches a todos los vecinos del partido, que como a una feria o fiesta extraordinaria, caían hasta con caballos de tiro a la pulpería o la estancia donde se decía estaba Santos"[180]. Era entonces *Santos Vega* un artista virtuoso y reconocido, un acaudalo estanciero… y al mismo tiempo un gaucho. Sin considerar su naturaleza se enamora de la hija del juez de paz. Éste se opone a la relación y castiga ferozmente a *Santos Vega*. Imposibilitado de concretar la relación queda envuelto por un torrente de adversidades que lo llevan a vengarse del hombre que le negara el amor de su hija y se aprovechara de su condición de *justicia* para adueñarse de la fortuna que heredara de su padre caído en las acciones de un malón. Fue así que el eximio payador se convirtió en un gaucho alzado.

[179] Ciocca, Walter. *Santos Vega*. La Razón, Buenos Aires, 25 de febrero de 1951.
[180] Gutiérrez, Eduardo. *Santos Vega*. Editorial Lumen, Buenos Aires, septiembre de 1952. p. 4.

Walter Ciocca y los gauchos propios

Concluida la historia de *Santos Vega*, Walter Ciocca toma la decisión de interrumpir la serie de personajes de Eduardo Gutiérrez para lanzarse a narrar las aventuras de gauchos nacidos de su propia invención. No obstante, la decisión de abandonar las obras del *criollismo literario* no le significó renunciar a la fórmula que tan hondo había calado en los lectores del diario. Para él resultaba evidente que entre los personajes y el público se había gestado un poderoso vínculo que era conveniente no descomponer. Por lo tanto, los guiones de las nuevas historietas siguieron la línea temática y argumental que trazaron con éxito los primeros trabajos, incorporando pequeñas modificaciones que no alteraron la identidad de las historias. En cuanto a la condición de los personajes buscó emular las características físicas y emocionales de los gauchos folletinescos con la intención de que los lectores los incorporasen irreflexivamente a la serie abierta en el *criollismo*. Entonces surgieron de su pluma *Hilario Leiva* y *Lindor Covas*, dos gauchos jóvenes de atlética y hermosa figura, que al igual que los personajes de Gutiérrez se destacaron por su afanoso temperamento, sus ideales puros y una actitud resuelta y decidida; "*le advierto que yo no ando con medios días habiendo días enteros*"[181].

La primera experiencia de Ciocca en la creación y diseño de un personaje de historieta fue *Hilario Leiva ("El Rebelde")*[182]. La tira se publicó en el diario *La Razón*, desde el 29 de julio de 1952 hasta el 25 de noviembre de 1953, en el espacio que ocupara su antecesora *Santos Vega*. Cauto en su trabajo inicial, encaró la escritura del guión y la composición de los protagonistas sin apartarse de la matriz argumental que heredara de las obras de Eduardo Gutiérrez. Como núcleo de la acción repuso la historia de un gaucho joven que se desgracia en procura del amor (Hilario Leiva se defiende de la agresión del hombre que intenta arrebatarle a su enamorada y es sorprendido por una partida que lo toma prisionero y lo coloca en el cepo para que pague por la ofensa que no cometió; para completar su infortunio, el juez de paz, enemigo político de su padrino, se aprovecha de la ocasión para tomar represalia y lo condena a dos años de servicios en la frontera). La historia de *Hilario Leiva ("El Rebelde")* logró incrementar

[181] Ciocca, Walter. *Lindor Covas*. La Razón, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1954.
[182] Otro rasgo que Walter Ciocca repetirá en sus obras (imitando a Eduardo Gutiérrez) será titular la historia con el nombre del personaje principal.

el interés de sus lectores y lo impulsó a escribir su segunda y más destacada obra del *género historieta*.

Su *opera prima* fue la historia de *Lindor Covas "El Cimarrón"*. Esta tira "aparecida para el Día de la Tradición, es la más longeva de las viñetas gauchescas de un diario: ocho mil tiras, a lo largo de poco más de veintiséis años"[183]. Durante el extenso período en que se publicó (desde noviembre de 1954 hasta enero de 1981) Ciocca se atrevió a modificar el eje de la trama conduciendo el hilo de las acciones a través numerosas y distintas aventuras (el personaje fue fortinero, peón, domador de estancia, arriero, etc). Ya seguro en su rol de autor logró desprenderse de los esquemas que desarrollara en las primeras obras y abandonó progresivamente el relato de acontecimientos históricos para introducirse de lleno en la ficción. La historia comenzó ambientada en los años del gobierno de Rosas, siendo *Lindor Covas* miembro de una acaudalada y protegida familia porteña; "si bien su familia simpatiza con la federación (su hermano es oficial rosista), él se muestra inclinado hacia los unitarios. Cuando las tropas francesas bloquean el Río de la Plata y los unitarios intentan aliarse a los invasores para derrocar a Rosas, Lindor se siente traicionado, abandona su historia y se lanza al campo a recorrer los pueblos fronterizos y la línea de fortines, perdiendo su violencia y agresividad original, así como su origen ciudadano"[184]. Llegado a este punto la ficción se apoderó por completo de la trama y *Lindor Covas* progresivamente se fue regenerando en algo parecido a un superhéroe de las pampas.

[183] Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. op. cit. p. 293.
[184] García, Fernando y Ostuni, Hernán. op. cit. p. 4.

CONCLUSIÓN

El desarrollo de los primeros capítulos centró su estudio en las especificidades de dos géneros literarios que hicieron propia la figura del gaucho: el *género gauchesco* y el *criollismo literario*. Su análisis permitió dar cuentas de las distintas formas de apropiación, uso y configuración de la imagen del gaucho, cómo así también de la intervención de los textos en los procesos sociales, políticos y culturales de su época. Al mismo tiempo puso en evidencia que los efectos de esas representaciones estuvieron ligados: a) a la estructura de los textos; b) a la figura del escritor; c) a la organización y desarrollo de la prensa; y d) a las competencias de lecturas de las sociedades en la que circularon.

En el caso del *género gauchesco* se comprendió que la representación del gaucho fue diseñada por el uso político que hizo de su voz un grupo de escritores interesados en defender los intereses del sector al que representaron. La emergencia de esa práctica discursiva –construida y dirigida con el fin de justificar el uso de su cuerpo– configuró la imagen de un hombre de armas combatiendo al servicio de los ejércitos. Esta condición agregó nuevos significados a la palabra gaucho que entraron en disputa con las acepciones anteriores. Entonces se mezclaron los sentidos: *enemigo/aliado, patriota/traidor, útil/inútil, legal/ilegal, trabajador/vago*. La ficción de

los versos en la medida que politizó la figura del gaucho como *aliado político* y como *soldado patriota* forjó su contraparte en una realidad precaria y desdichada que lo hizo una sombra de aquel hombre lujoso y adinerado que recorrió libremente los territorios del Río de la Plata. Inutilizado por las guerras y expulsado de la *alianza política* quedó ultrajado y devino en un sujeto oscuro, desposeído y andrajoso.

Finalizada la producción del *género gauchesco* la efigie del gaucho fue recuperada por el *criollismo literario*. Su estampa se despolitizó y reivindicó la nobleza y altivez de un hombre de honor que lo convirtió en un ícono de la modernidad. Las representaciones del *criollismo* trascendieron las páginas de los folletines y se constituyeron en un fenómeno cultural (sin precedentes) que sirvió para modelar la mentalidad y la conducta de la comunidad. En momentos en que la sociedad argentina necesitó de un esquema que incluyera lo tradicional y lo moderno, irrumpió la imagen de los gauchos folletinescos proveyendo símbolos que marcaron los trazos de una nueva identidad nacional. El movimiento fue hacia una versión remozada que entre tanto cosmopolitismo lo sostuvo como un referente autóctono. Se produjo una identificación espontánea con el repertorio de materiales provistos por la tradición: los mitos campesinos, los juegos populares, la música y las danzas típicas. Luego, incapaz de generar variantes que renovaran las formas inauguradas por Eduardo Gutiérrez, el aparato de producción del *criollismo literario* decayó progresivamente hasta desaparecer. Las modalidades que representaron una novedad para los lectores de finales de siglo XIX, devinieron en una estructura estéril que no encontró articulación con los procesos sociales ocurridos en las primeras décadas del siglo XX. No obstante, ello no significó que la figura del gaucho se ofreciera al olvido. Lo que se clausuró fue tan sólo un tipo de ficción posible. La emergencia de nuevos géneros narrativos y la reivindicación de la obra de José Hernández, promovida por el trabajo crítico de Leopoldo Lugones en su libro *El Payador* (donde sostenía que el *Martín Fierro* debía ser ascendido a la categoría de *libro nacional*), impulsaron nuevas representaciones que mantuvieron vigente la figura del gaucho en la sociedad argentina. Lo propio hizo el cine, el teatro y la radio.

La *historieta* irrumpió proveyendo una renovada imagen del gaucho. Sus viñetas armonizaron los elementos desarrollados por el *género gauchesco* y el *criollismo literario*, y gestaron representaciones que se ajustaron a las exigencias de las evolucionadas prácticas de lecturas de un público seducido por la cultura audiovisual. La *historieta gaucha* se apropió de la efigie del gaucho y reelaboró su imagen para

definirlo con múltiples perspectivas. Su figura transitó de extremo a extremo: desde el héroe depositario de la tradición y respetuoso del código de los *hombres de patria*, hasta el viejo haragán y ventajero gustoso en subsistir del producto de sus estafas. Al igual que los géneros literarios, la organización de sus obras estuvo condicionada por las formas de producción, circulación y consumo que les impuso el funcionamiento de la prensa: la impronta de una nueva estructura narrativa (que combinó textos con imágenes), la tarea del escritor de historietas (a la vez guionista y dibujante), la moderna organización de la prensa, y la demanda de las evolucionadas competencias de lectura, fueron las circunstancias que operaron de manera conjunta definiendo las originales configuraciones del gaucho emergidas en el seno de la *historieta gaucha*.

ANEXO Nº 1

Localización y armado del corpus

El análisis del presente trabajo se desarrolló sobre un corpus de *historietas gauchas* publicadas en diarios argentinos de circulación nacional durante el período que abarca los años 1939 a 1955. Dada las características de estas obras (las cuales fueron publicadas por única vez en las ediciones ordinarias de los periódicos) fue necesario recurrir a una investigación minuciosa y pormenorizada en importantes hemerotecas, archivos y museos del país, para ubicar y recolectar el material de estudio. Impuso trabajar con archivos completos de los diarios *La Razón*, *La Prensa*, *La Nación*, *El Laborista* y *Correo de la Tarde* en un período contenido entre los años 1939 y 1992. Asimismo exigió indagar en algunas ediciones de revistas argentinas especializadas en el *género historieta* en las cuales se publicaron destacados títulos de *historieta gaucha* como *El Huinca*, *Fierro a Fierro*, *Nahuel Barros*, entre otros. Esta situación hizo del armado del corpus una ambiciosa tarea de investigación. Vale entonces una crónica breve que permita apreciar el trabajo realizado para la localización, recolección y sistematización del material de estudio, y que al mismo tiempo ponga en evidencia las precarias condiciones de los archivos de nuestro país y el compromiso de aquellas personas que sin los recursos necesarios velan por conservar y presentar de la mejor manera posible el material histórico de nuestra nación.

La investigación se inició en la ciudad de Paraná en la hemeroteca del Archivo General de la Provincia de Entre Ríos. Allí se comprobó que de las publicaciones requeridas para la confección del corpus sólo se disponía del diario *La Prensa*. El material se presentaba fragmentario, las ediciones no habían sido encuadernadas y eran aparejadas en fajos ordenados por mes y año, con números incompletos y en muy mal estado que exigían la tarea previa de acomodarlos antes de iniciar la búsqueda. Los resultados de la investigación fueron magros ya que la tira examinada se situaba en una sección que no siempre se encontraba adjunta al cuerpo del diario. No obstante, se logró determinar con precisión la fecha de su aparición.

Agotada la búsqueda en la hemeroteca del Archivo General de la Provincia se consultaron los registros de la Biblioteca Provincial de Entre Ríos, la Biblioteca Popular de Paraná y la Biblioteca del Profesorado, y como una constante las conclusiones fueron negativas. Seguidamente se visitó la hemeroteca del Senado de la Provincia obteniendo

iguales resultados y la advertencia de que deberíamos "evaluar que al no ser publicaciones locales, las posibilidades de encontrar registros completos y en buen estado eran escasas o más bien nulas; sobretodo considerando que en su mayoría se trataba de un material publicado 50 años atrás". Por último, se concurrió al Museo Histórico de Entre Ríos Martiniano Leguizamón en donde se puso a nuestra entera disposición los archivos de la hemeroteca. Allí se encontró en muy buen estado (encuadernados y ordenados por mes y año) la colección de periódicos de *La Prensa*; y sirviéndonos de la hospitalidad y el compromiso del personal se logró recolectar (con una cámara fotográfica digital) los 3 primeros años de publicación de la tira *Fabián Leyes*. También se nos permitió consultar los registros del diario *La Razón*, que si bien estaban completos y en perfecta conservación, iniciaban en el año 1955 hasta cubrir el primer lustro de la década del 70, siendo necesidad de esta investigación períodos enmarcados entre los años 1939 y 1955.

Agotadas las posibilidades de exploración en los archivos de Paraná la búsqueda se oriento en la ciudad de Santa Fe. Se visitó el Archivo General de la Provincia y allí se nos informó que poseían una ordenada y completa hemeroteca, con sala de microfilmación para consultas y servicio de búsqueda por catálogo, pero que sólo reunían ejemplares de periódicos publicados en esa provincia; y nos sugirieron concurrir a la Biblioteca de la Casa de Gobierno. Una vez allí la investigación arrojó resultado negativo en cuanto a disponibilidad de material; no obstante fuimos informados de los archivos de la Biblioteca de la Municipalidad de la Ciudad de Santa Fe, de la hemeroteca de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional del Litoral y de los archivos de la distribuidora del diario *Clarín* (la cual debería poseer las colecciones completas de los diarios *La Razón* y *Clarín*). Resumiendo: en la Municipalidad naufragamos exitosamente en el mar de la burocracia; en la distribuidora del diario *Clarín* fuimos atendidos descortésmente para enterarnos que los archivos del diario *La Razón* habían sido enviados a la ciudad de Rosario y los de *Clarín* a Buenos Aires; y en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional del Litoral sólo pudimos toparnos por segunda vez con el diario *La Prensa* (asimismo, es valioso aclarar que el personal a cargo de esta hemeroteca se comprometió hondamente con nuestra búsqueda y nos facilitó con agrado el material solicitado). Entonces, con valor cero, finalizamos la investigación en la ciudad de Santa Fe.

Sirviéndonos de la tecnología de Internet iniciamos la búsqueda en hemerotecas de todo el país. Los resultados indicaron que los archivos más completos se ubicaban en

la ciudad de Buenos Aires y se seleccionaron algunas instituciones para realizar consultas telefónicamente. Nos comunicamos con el área de Hemeroteca de La Biblioteca Nacional de la República Argentina y con las hemerotecas del Congreso de la Nación, del Banco Central de la Nación Argentina, de la Biblioteca Pública Esteban Echeverría y con el Museo de la Caricatura "Severo Vaccaro". De la información obtenida telefónicamente se pudo establecer con seguridad la posibilidad de consultar y registrar un 80% del material requerido y la probabilidad de localizar la totalidad con una investigación minuciosa en el lugar.

La investigación en la ciudad de Buenos Aires se inició en la Hemeroteca del Congreso de la Nación Argentina en donde se localizaron los diarios *La Razón* y *La Nación*. Allí se recolectaron siete de las ochos historietas publicadas por *La Razón* y la única tira *gaucha* divulgada por el diario *La Nación*. En la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina nos topamos con muchas dificultades ya que el personal se encontraba en asamblea permanente por reclamos salariales y mejora del presupuesto para el funcionamiento de la institución. No obstante, se logró ubicar la historieta publicada por el diario *El Laborista*. Concurrimos luego a la Biblioteca Pública Esteban Echeverría ubicada en la Legislatura Porteña. Allí se nos informó que se encontraba cerrada por refacciones (en realidad, ubicada en los sótanos del edificio, estaba inundada). Por último visitamos el Museo de la Caricatura Severo Vaccaro donde fuimos atendidos muy cordialmente y nos brindaron una valiosa información bibliográfica referente a los estudios que abordaron el análisis del *género historieta*. Nota de color: en la Hemeroteca del Banco Central de la Nación Argentina localizamos los volúmenes del año 1939 del diario *La Razón* (único faltante para completar el corpus de *historieta gaucha* publicado por ese órgano). Tras su consulta pretendimos recolectar el material pero nos indicaron que el registro con cámara fotográfica sólo estaba reservado al personal de la institución a los efectos de proteger el material gráfico; es decir, tomaban las fotografías y luego las imprimían cobrando el servicio. Preguntamos sobre la posibilidad de que se nos entregaran los archivos de imágenes y nos informaron que eso era imposible, solamente se retiraba material impreso (siendo el valor $1 por página). Sin dudarlo, en completa discordia con el negocio montado, nos despedimos manifestando nuestro descontento.

La localización y el armado definitivo del corpus de historietas exigió realizar cuatro viajes a la ciudad de Buenos Aires con estadías de una semana por vez. De esa forma se completó la recolección de las tiras, se investigó en *historietas gauchas* publicadas en revistas y se aprovechó para visitar nuevas instituciones (entre ellas el Museo de Motivos Argentinos "José Hernández"). El resultado final fue la compilación de 3.477 tiras (archivos fotográficos) dispuestos de la siguiente forma:

- *Cirilo, el audaz* (Diario *La Razón* – 1939): 202 tiras[185].
- *Abrojo, un hombre duro* (Diario *La Razón* – 1946): 126 tiras.
- *Ño Toribio* (Diario *El Laborista* – 1946): 75 tiras.
- *Juan Cuello* (Diario *La Razón* – 1949): 191 tiras.
- *Hormiga Negra* (Diario *La Razón* – 1950): 264 tiras.
- *Santos Vega* (Diario *La Razón* – 1951): 352 tiras.
- *Hilario Leiva* (Diario *La Razón* – 1952): 303 tiras.
- *Lindor Covas* (Diario *La Razón* – 1954): 151 tiras.
- *Pablo Gueya* (Diario *Correo de la Tarde* – 1958): 64 tiras.
- *Hernán, el hermano de Pablo* (Diario *Correo de la Tarde* – 1959): 28 tiras.
- *Cirilo, el argentino* (Diario *Correo de la Tarde* – 1959): 246 tiras.
- *Fabián Leyes* (Diario *La Prensa* – 1964): 1.315 tiras.
- *El Cabo Luna* (Diario *La Nación* – 1992): 44 tiras.
- *Aurelio, el audaz* (Revista *Patoruzito* – 1954): 21 tiras.
- *Fierro a Fierro* (Revista *Patoruzito* – 1954): 21 tiras.
- *El Huinca* (Revista *Patoruzito* – 1957): 19 tiras.
- *Nahuel Barros* (Revista *Hora Cero Semanal* – 1957): 55 tiras.

[185] Cada tira representa un archivo fotográfico. La metodología fue fotografiar las tiras para luego, en una segunda instancia, hacer la lectura y el análisis propuesto.

ANEXO Nº 2

DVD corpus de historieta gaucha

El siguiente soporte digital contiene las tiras de *historieta gaucha* (archivos jpg) que conforman el corpus de historietas analizado en el presente trabajo. La edición se organiza en carpetas consecutivas que clasifican los archivos según el nombre de la tira, año y medio de publicación, mes, y fecha de aparición; ejemplo: "Cirilo, el audaz/1939 (La Razón)/Junio/1 de junio de 1939.jpg". El DVD organiza 1.664 archivos de los siguientes títulos:

- *Cirilo, el audaz* (Diario *La Razón* – 1939).
- *Abrojo, un hombre duro* (Diario *La Razón* – 1946).
- *Ño Toribio* (Diario *El Laborista* – 1946).
- *Juan Cuello* (Diario *La Razón* – 1949).
- *Hormiga Negra* (Diario *La Razón* – 1950).
- *Santos Vega* (Diario *La Razón* – 1951).
- *Hilario Leiva* (Diario *La Razón* – 1952).
- *Lindor Covas* (Diario *La Razón* – 1954).

BIBLIOGRAFIA

– Albertoni, Carlos. *Santa historietas. Enciclopedia de los cómics*. Catálogos, Buenos Aires, 2004.

– Ascasubi, Hilario. *Santos Vega y otros poemas*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.

– Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1987.

– Barbieri, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

– Becco, Horacio Jorge. *Cielitos de la patria*. Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1986.

– Borges, Jorge Luis. *Discusión* en Obras Completas. Emecé Editores S.A., Buenos Aires, marzo de 2007. Tomo I.

– Borges, Jorge Luis. *El Martín Fierro*. Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 2005.

– De Santis, Pablo. *La historieta en la edad de la razón*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2004.

– Del Campo, Estanislao. *Fausto*. Colección Clásicos de la Literatura Argentina. Editorial Abril, Buenos Aires, 1983.

– Dell´Acqua, Amadeo. *La caricatura política argentina*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1960.

– Doeyo, Javier. *Solano López en primera persona*. Ancares Editora, Buenos Aires, 2001.

– Dorfman, Ariel. *Patos, elefantes y héroes. La infancia como subdesarrollo*. Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A., Madrid, 2002.

– Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald*. Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A., Buenos Aires, 2002.

– Echeverría, Esteban. *La cautiva/El matadero*. Editorial Losada, Buenos Aires, marzo de 1993 (3ª edición).

– Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Ediciones Debolsillo, Barcelona, 2004.

– Ferreiro, Andrés; Formosa, Mario y otros. *Oesterheld en primera persona*. La Bañadera del Cómic, Buenos Aires, 2005.

– Ford, Aníbal; Rivera, Jorge y Romano, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Editorial Legasa, Buenos Aires, 1987.

– Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1997.

– García, Fernando y Ostuni, Hernán. *La historia de la historieta gauchesca*. Catálogo del Museo de Motivos Argentinos José Hernández, Buenos Aires, 1992.

– Gociol, Judith y Rosemberg, Diego. *La historieta argentina. Una historia*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003.

– Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombras*. Editorial Longseller S.A., Buenos Aires, 2004.

– Gutiérrez, Eduardo. *El Chacho*. Librería Hachette SA., Buenos Aires, 1960.

– Gutiérrez, Eduardo. *Hormiga Negra*. Libros Perfil S.A., Buenos Aires, 1999.

– Gutiérrez, Eduardo. *Juan Cuello*. Editorial TOR S.R.L, Buenos Aires, noviembre de 1951.

– Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Biblioteca Clarín Serie Clásicos, Barcelona, 2001.

– Gutiérrez, Eduardo. *Santos Vega*. Editorial Lumen, Buenos Aires, septiembre de 1952.

– Gutiérrez, Eduardo. *Una amistad hasta la muerte*. Editorial Lumen, Buenos Aires, octubre de 1952.

– Gutiérrez, José María. *La historieta argentina. De la caricatura política a las primeas series*. Ediciones de la Biblioteca Nacional y Página/12, Buenos Aires, 1999.

– Hernández, José. *Martín Fierro*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1995.

– Horowicz, Alejandro. *Los cuatro peronismos*. Editorial Edhasa, Buenos Aires, 2007.

– Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres.* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, junio de 2004.

– Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Libros Perfil S.A, Buenos Aires, 2000.

– Mafud, Julio. *Contenido social del Martín Fierro*. Editorial Americalee, Buenos Aires 1968.

– Mansilla, Lucio Victorio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Biblioteca del Suboficial, Buenos Aires, 1927. Tomo I.

– Masotta, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. Editorial Paidós, Barcelona, 1982.

– Moyano, Julio. *Prensa y modernidad. Breve historia de la prensa periódica (hasta 1828).* Ce.P.C.E, Paraná, Entre Ríos, 1996.

– Obligado, Rafael. *Santos Vega*. Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1965.

– Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A., Buenos Aires, marzo de 2006.

– Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Centro Editor de América Latína, Buenos Aires, 1994. Volumen II.

– Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones El Andariego, Buenos Aires, marzo de 2007.

– Rivera, Jorge. *La primitiva literatura gauchesca*. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968.

– Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.

– Rouquié, Alain. *Poder militar y sociedad política en la Argentina.* Emecé Editores S.A., Buenos Aires. 1983. Volumen I.

– Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Editorial Losada, Buenos Aires, noviembre de 2008.

– Sasturain, Juan. *Buscados vivos*. Astralib, Buenos Aires, 2004.

– Sasturain, Juan. *El domicilio de la aventura*. Editorial Colihue, Buenos Aires, 1995.

– Senado de la Nación. *Biblioteca de mayo*. Colección de obras y documentos para la Historia Argentina. Buenos Aires, 1962. Tomo XIV.

– Sidicaro, Ricardo. *Los tres peronismos. Estado y poder económico 1946-55 / 1973-76 / 1989-99*. Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A., Buenos Aires, 2005.

– Scolari, Carlos. *Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80*. Editorial Colihue, Buenos Aires, 1999.

– Vázquez Lucio, Oscar Edgardo. *Historia del humor gráfico y escrito en la argentina 1940-1985*. EUDEBA, Buenos Aires, 1987. Tomo I.

– Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.

Historietas

– Barreiro, Ricardo y Risso, Eduardo. *Parque Chas*. Ediciones Puro Comic, Buenos Aires, diciembre de 2004.

– Del Campo, Estanislao. *Fausto* ilustrado por Oski. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, noviembre de 1965.

– Divito Guillermo. *Fallutelli*. Ediciones Record, Buenos Aires, septiembre de 1995.

– Divito Guillermo. *Fúlmine*. Ediciones Record, Buenos Aires, enero de 1996.

– Divito Guillermo. *Pochita Morfoni*. Ediciones Record, Buenos Aires, de 1994.

– Hernández, José. *Martín Fierro* ilustrado por Alberto Breccia. Doedytores, Buenos Aires, febrero de 2004.

– Lalia, Horacio. *La mano del muerto y otras historias de horror*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, agosto de 2001.

– Oesterheld, Germán; Breccia, Alberto y Breccia, Enrique. *Che*. Imaginador, Buenos Aires, febrero de 1998.

– Oesterheld, Germán y Breccia, Alberto. *El Eternauta y otras historias*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, noviembre de 2002.

– Oesterheld, Germán y Breccia, Alberto. *El otro Ernie Pike*. Ancares Editora, Buenos Aires, julio de 2002. Volumen I.

– Oesterheld, Germán y Breccia, Alberto. *Evita. Vida y obra de Eva Perón*. Doedytores, Buenos Aires, 2002.

– Oesterheld, Germán y Breccia, Alberto. *Platos voladores al ataque*. Ancares Editora, Buenos Aires, septiembre de 2002.

– Oesterheld, Germán y Durañona, Leopoldo. *Latinoamérica y el imperialismo: 450 años de guerra*. Doeyo y Viniegra Editores, Buenos aires, febrero de 2004.

– Oesterheld, Germán y Solano López, Francisco. *El Eternauta*. Ediciones Record, Buenos Aires, 1994.

– Oesterheld, Germán y Solano López, Francisco. *El Eternauta (segunda parte)*. Ediciones Record, Buenos Aires, 199?.

– Oesterheld, Germán y Trigo, Gustavo. *La guerra de los Antartes*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, abril de 1998.

– Palacios, Lino. *Cicuta*. Ediciones Record, Buenos Aires, 1994.

– Palacios, Lino. *Ramona*. Ediciones Record, Buenos Aires, 1994.

– Portas, Julio y Ciocca, Walter. *Fuerte Argentino*. Capítulo, Buenos Aires, 1981.

– Trillo, Carlos y Breccia, Alberto. *Un tal Daneri*. Doedytores, Buenos Aires, junio de 2003.

Biblioteca Clarín de la Historieta (20 Tomos)

1. *Mafalda*. Quino (15 de diciembre de 2003).
2. *Corto Maltés.* Hugo Pratt (5 de enero de 2004).
3. *El Loco Chávez.* Carlos Trillo - Horacio Altuna (19 de enero de 2004).
4. *Batman*. Autores varios (2 de febrero de 2004).
5. *El Eternauta*. Héctor Germán Oesterheld - Francisco Solano López (16 de febrero de 2004).
6. *Flash Gordon*/*Rip Kirby*. Alex Raymond (1 de marzo de 2004).
7. *Patoruzú*. Dante Quinterno (15 de marzo de 2004).
8. *Manara*. Milo Manara (29 de marzo de 2004).
9. *Nippur de Lagash*. Robin Wood – Dibujantes varios (12 de abril de 2004).
10. *Dick Tracy*. Chester Gould (26 de abril de 2004).
11. *Inodoro Pereyra*. Roberto Fontanarrosa (10 de mayo de 2004).
12. *Superman*. Autores varios (24 de mayo de 2004).
13. *Mort Cinder*. Héctor Germán Oesterheld - Alberto Breccia (7 de junio de 2004).
14. *Popeye*/*Olaf el vikingo*. Elzie Chrisler Segar / Dick Brown (21 de junio de 2004).
15. *Isidoro*. Quinterno (5 de julio de 2004).
16. *Vito Nervio*/*Misterix*. Leonardo Wadel - Emilio Cortinas y Alberto Breccia / Alberto Ongaro - Dibujantes varios (19 de julio de 2004).
17. *Ticonderoga*. Héctor Germán Oesterheld - Hugo Pratt (2 de agosto de 2004).
18. *El Zorro*/*El Llanero Solitario*. Autores varios (16 de agosto de 2004).
19. *El Eternauta II*. Héctor Germán Oesterheld - Francisco Solano López (30 de agosto de 2004).
20. *Mandrake*/*El Fantasma*. Lee Falk - Dibujantes varios (13 de septiembre de 2004).

Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta (15 Tomos)

1. *Mujeres escogidas*. Maitena (25 de septiembre de 2006).
2. *El hombre araña*. Stan Lee - Steve Ditko (9 de octubre de 2006).
3. *Sargento Kirk*/*Ernie* Pike. Héctor Germán Oesterheld - Hugo Pratt (23 de octubre de 2006).
4. *La liga de la justicia*. Autores varios (6 de noviembre de 2006).
5. *Divito*/*Lino Palacio*. Guillermo Divito - Lino Palacio (20 de noviembre de 2006).
6. *Tarzán*. Edgar Rice Burroughs (4 de diciembre de 2006).
7. *Sherlock Time*. Héctor Germán Oesterheld - Alberto Breccia (18 de diciembre de 2007).
8. *El Increíble Hulk*. Stan Lee - Jack Kirby (2 de enero de 2007).
9. *Boogie, el aceitoso*. Roberto Fontanarrosa (15 de enero de 200).
10. *Mickey*/*Donald*. Autores varios (29 de enero de 2007).

11. *Las puertitas del Sr. López*. Carlos Trillo - Horacio Altuna (12 de febrero de 2007).
12. *X-Men*. Stan Lee - Jack Kirby (26 de febrero de 2007).
13. *Patoruzito*. Dante Quinterno (12 de marzo de 2007).
14. *Sin City*. Frank Miller (26 de marzo de 2007).
15. *Evita*/*El Che*. Héctor Germán Oesterheld - Alberto Breccia (9 de abril de 2007).

Diarios

– *La Razón*. Años: 1939-1946-1949-1950-1951-1952-1953-1954-1955.
– *El Laborista*. Año: 1946.
– *Correo de la Tarde*. Años: 1959-1960.
– *La Prensa*. Años: 1964-1965-1966-1967.
– *La Nación*. Año: 1992.

Revistas

El Huinca

- Nº 597, Año XI, Buenos Aires, 4 de Junio de 1957.
- Nº 612, Año XI, Buenos Aires, 19 de Septiembre de 1957.
- Nº 616, Año XI, Buenos Aires, 17 de Octubre de 1957.
- Nº 617, Año XI, Buenos Aires, 24 de Octubre de 1957.
- Nº 620, Año XI, Buenos Aires, 14 de Noviembre de 1957.
- Nº 621, Año XI, Buenos Aires, 21 de Noviembre de 1957.

Hora Cero Semanal

- Nº 1, Año I, Buenos Aires, 4 de Septiembre de 1957.
- Nº 2, Año I, Buenos Aires, 11 de Septiembre de 1957.
- Nº 3, Año I, Buenos Aires, 18 de Septiembre de 1957.
- Nº 4, Año I, Buenos Aires, 25 de Septiembre de 1957.
- Nº 5, Año I, Buenos Aires, 2 de Octubre de 1957.
- Nº 6, Año I, Buenos Aires, 9 de Octubre de 1957.
- Nº 7, Año I, Buenos Aires, 16 de Octubre de 1957.
- Nº 8, Año I, Buenos Aires, 23 de Octubre de 1957.
- Nº 9, Año I, Buenos Aires, 30 de Octubre de 1957.
- Nº 10, Año I, Buenos Aires, 6 de Noviembre de 1957.
- Nº 11, Año I, Buenos Aires, 13 de Noviembre de 1957.
- Nº 12, Año I, Buenos Aires, 20 de Noviembre de 1957.
- Nº 13, Año I, Buenos Aires, 27 de Noviembre de 1957.
- Nº 14, Año I, Buenos Aires, 4 de Diciembre de 1957.
- Nº 15, Año I, Buenos Aires, 11 de Diciembre de 1957.
- Nº 16, Año I, Buenos Aires, 18 de Diciembre de 1957.
- Nº 17, Año I, Buenos Aires, 25 de Diciembre de 1957.
- Nº 18, Año I, Buenos Aires, 1 de Enero de 1958.

- Nº 19, Año I, Buenos Aires, 8 de Enero de 1958.
- Nº 20, Año I, Buenos Aires, 15 de Enero de 1958.
- Nº 21, Año I, Buenos Aires, 22 de Enero de 1958.

Patoruzito

- Nº 428, Año VIII, Buenos aires, 14 de Enero de 1954.
- Nº 431, Año VIII, Buenos aires, 4 de Febrero de 1954.
- Nº 433, Año VIII, Buenos aires, 18 de Febrero de 1954.
- Nº 435, Año VIII, Buenos aires, 4 de Marzo de 1954.
- Nº 437, Año VIII, Buenos aires, 18 de Marzo de 1954.
- Nº 441, Año VIII, Buenos aires, 15 de Abril de 1954.
- Nº 442, Año VIII, Buenos aires, 22 de Abril de 1954.
- Nº 443, Año VIII, Buenos aires, 29 de Abril de 1954.
- Nº 481, Año IX, Buenos aires, 27 de Enero de 1955.
- Nº 485, Año IX, Buenos aires, 24 de Febrero de 1955.
- Nº 488, Año IX, Buenos aires, 17 de Marzo de 1955.
- Nº 490, Año IX, Buenos aires, 31 de Marzo de 1955.
- Nº 492, Año IX, Buenos aires, 14 de Abril de 1955.
- Nº 496, Año IX, Buenos aires, 12 de Mayo de 1955.
- Nº 497, Año IX, Buenos aires, 19 de Mayo de 1955.
- Nº 505, Año IX, Buenos aires, 14 de Julio de 1955.
- Nº 507, Año IX, Buenos aires, 28 de Julio de 1955.
- Nº 518, Año IX, Buenos aires, 20 de Octubre de 1955.